Der Lucidus Ordo des Horatius.

Ein neuer Schlüssel für Kritik und Erklärung,

gewonnen

aus der Dispositionstechnik des Dichters.

Von

Dr. A. Patin

in Regensburg.



Gotha 1907.

Friedrich Andreas Perthes

Aktiengesellschaft.



Der lucidus ordo des Horatius.

Horaz verlangt vom Dichter, dafs er Herr sei über den Stoff, von ihm nicht überwältigt, nicht fortgerissen werde. An seinem Vorbild Lucilius tadelt er nichts so streng wie den Hochgang der poetischen Ergüsse, den wildschlammigen Strom, der so viel Ungehöriges oder doch Unnötiges mit sich führe. Und in seiner „Dichtkunst“ bezeichnet er die richtige Stoffwahl, d. h. die Wahl eines völlig beherrschten Stoffes als jenes erste Erfordernis, dessen Frucht die Unversiegbarkeit der *facundia* und des *lucidus ordo* sein werde (v. 38. 41 ff.). Diese *facundia* beberuht auf der Kunst der Wortwahl *(hoc amet, hoc spernat* v. 46); desgleichen ist der *ordo* insofern auf eine „Wahl“ zurückzuführen, als es gilt, von Punkt zu Punkt nur das jetzt Angemessene vorzubringen, das meiste aber zu verschieben oder wenigstens für den Augenblick zu unterdrücken:

42—44 Ordinis haec virtus erit et venus, aut ego fallor,
Ut iam nunc dicat iam nunc debentia dici
Pleraque differat et praesens in tempus omittat.

Man könnte glauben, dieser Satz habe wenig praktischen Wert und sei nichts als eine Mahnung zur Kürze; aber gerade hier deutet der Zusatz *aut ego fallor* auf eine eigenartige persönliche Ansicht; überdies macht das Wort *pleraque* stutzig. Denn es geht nicht an, blofs an den Anfang des Gedichtes zu denken — sofern man mitten in die Handlung hineinführen, die Vorgeschichte „vom Ei her“ aber zurückstellen müsse, bis man hier und dort, bei passenden Gelegenheiten, das Nötige nachholen kann; — das Wort bezieht sich unstreitig auf den ganzen Verlauf der poetischen Tätigkeit; Horaz scheint sich den kraft-

vollen Dichter vorzustellen, wie er aus dem Vollen schöpft, wie er aus überreich anflutender Masse doch wohl vorher gesammelten, zusammengetragenen Stoffes immer nur so viel auswählt und verwendet, wie er jeweils gebrauchen darf. So dafs die Frage entsteht, wodurch jedesmal die richtige Quantität des Verwendbaren bestimmt oder geregelt wird.

An der *ars poetica* allerdings ist ein Vermögen oder nur ein Streben, die Teile des Gedichtes nach der Quantität oder nach dem gegenseitigen Gröfsenverhältnisse abzuzirkeln, ebensowenig zu bemerken wie eine klare Anordnung und Reihenfolge derselben im gewöhnlichen Sinne. Das allein ist das Ergebnis der zahlreichen Versuche, durch Umstellungen irgendeine erträgliche Disposition zu erzwingen. Um so mehr mufste ich jener Vorschrift und jener Verheifsung des Dichters gedenken, wenn ich die kunstvollen Gliederungen der Oden durch Rosenberg und andere betrachtete, wenn ich in manchen der reifsten und schönsten Gedichte fast gewalttätige Kürze und verwegene jähe Gedankensprünge wahrnahm, die sich mir am leichtesten aus dem Streben erklärten nach einem strengen Ebenmafs der Teile.

Meine Beobachtung will ich zunächst an Briefen klarlegen, weil es in der Natur der poetischen Epistel liegt, dafs sich die Teile, welche die Person des Empfängers und den wahren oder fingierten Anlafs berühren, merklich absondern von den allgemeineren, für einen gröfseren Leserkreis bemerkenswerten Ausführungen, weil die Briefform als solche eine unanfechtbare Gliederung bedingt. So auch im 10. Briefe des 1. Buches. Hier wird der Adressat Aristius im 8. Verse zum letzten Male angesprochen: *quid quaeris?* Diese urbane Phrase ohne persönliche Beziehung gestattet, dafs noch in demselben Satze die 2. Person Plural, *quae vos effertis,* für den Singular, mithin die Menge der städtischen Leser für den Adressaten eintritt; sonach trennen sich die ersten sieben Verse als Briefanfang von der populär philosophischen Betrachtung. Ganz plötzlich kehrt später der 44. Vers zur Anrede Aristius zurück, natürlich nur um dem Briefe auch einen persönlichen Abschlufs zu geben. Dieser umfafst die Verse 44—50; mithin haben Einleitung (E) und Schlufs (S) genau den gleichen Umfang von sieben Versen.

Ep. I, 10.

Ebenso leicht bemerken wir, dafs die Verse 8—25 den Gegensatz von Stadt und Land schildern und ihn bis auf den Gegensatz von Natur und Kultur vertiefen, während die Verse 26—43 die sittliche und eudaimonistische Bedeutung eben dieses Gegensatzes des ursprünglich Echten und künstlich Falschen beleuchten. Die Einschnitte nach 25 und 43 sind auch Kiefsling (Heinze) nicht entgangen (2. Aufl. S. 70). Demnach zerfällt auch das Mittel- oder Hauptstück in zwei gleiche Hälften (A und B) zu je 18 Versen und markiert die schroffe Übergangslosigkeit des 26. Verses *(Non qui Sidonio)* den starken und für das Verständnis ja nicht zu übersehenden Einschnitt zwischen peinlich gleichgemessenen Hälften.

Kleinere Teile sondern sich selbstverständlich minder scharf. Dafs aber die zweite Hälfte zunächst Glück und Unglück von der Unterscheidung des Echten, Natürlichen abhängig macht und dann in einer Fabel zeigt, dafs der Einsatz beim falschen Streben die Freiheit, die Existenz ist, das ist ebenso klar, wie dafs die Fabel selbst fünf Verse (34—38), ihre Anwendung und Verallgemeinerung wiederum genau fünf Verse (39—43) umfafst. Und wenn die erste Hälfte zuerst des Dichters Vorliebe fürs Land auf das „Naturgemäfse“ zurückführt, dann die Vorzüge des Landes in concreto und in engem Anschlusse daran den Sieg der verleugneten Natur auch in der Stadt schildert, so wird die Annahme kleiner Fugen vor Vers 15: *Est ubi plus tepeant* und vor 22: *Nempe inter varias* wohl auch kein Gegenstand des Streites sein. Hiernach ergiebt sich folgendes Bild:

$$E\ 7\quad A\ \overbrace{7+(7+4)}^{18}\quad B\ \overbrace{8+(5+5)}^{18}\quad S\ 7.$$

Ein solches Schema erstrebt sowohl Gleichmafs als Abwechslung und legt den Gedanken an ein mit Bewufstsein und Absicht beobachtetes Kunstgesetz nahe.

Ich bemerke noch andere minutiöse Übereinstimmungen: 22—25, die abschliefsenden Verse der ersten Hälfte, entsprechen genau den vier einleitenden der zweiten, 26—29; eine abgekürzte Fabel findet man am Anfang (10. 11.) und am Ende (42. 43.), formulierte Gnomen am Ende der ersten Hälfte (24. 25.) und

des Ganzen (47. 48.). Aber ich beschränke mich vorerst absichtlich auf die Grundzüge der Dispositionen.

Noch zwingender, in unbestreitbarer Klarheit, zeigt sich dieselbe Erscheinung im 16. Briefe, wo das Persönliche einen gröſseren Raum beansprucht. Hier sehen wir staunend, daſs die Frage: *vir bonus est quis?* die Frage, welche für den allgemeinen Teil thematische Bedeutung hat, am Ende des 40. Verses, also, da die Epistel 79 Verse zählt, genau nach und vor 39 Versen erscheint, somit strenge Mittelstellung hat. Das Schlagwort aber dieser Frage, *vir bonus*, kehrt anaphorisch wieder, und zwar in Vers 57 und 73, also zweimal im gleichen Abstand, nach genau 16 Versen. 16 Verse umfaſst aber auch die Briefeinleitung, worin Horaz sein Gut beschreibt, im 17. Vers wendet er sich mit einem jähen *tu* an den Adressaten; und siehe da, am Ende der nächsten 16 Verse, also im 32. erscheint das Schlagwort *vir bonus* zum ersten Male, durch 7 (oder 7½) Verse von der Hauptfrage und dem Ende des ersten Teiles getrennt, so daſs hier auch die Verszahl des Schlusses (73—79 = 7) wiederkehrt. Da somit der Dichter selbst durch eine Art Figur die Grenzen der Teile, das Ende völlig gleicher „Kola" gekennzeichnet hat, ergibt sich bis zur Evidenz die Anwendung folgenden Schemas:

Ep. I, 16.

A 16, 16, 7 M(ittelvers) B 16, 16, 7.

Dieses Schema bedingt tatsächlich auch die Gliederung des Gedankenganges: A 1 korrigiert scherzhaft die Überschätzung des Sabinums, A 2 warnt den Quinctius vor der Überschätzung seiner Person in der Volksmeinung, der man nach A 3 überhaupt keinen Wert zuerkennen darf. Denn das Volk hat keine Ahnung vom Mustermenschen, da sein „Gesetzesgerechter" dem Sklavenideal der „Unsträflichkeit" nahesteht B 1, und wenn es innerlich bei ihm fehlt, zum Sklaven und seinem geringen Wert tatsächlich herabsinkt B 2, während der ideale Mensch (der Philosoph) in Banden frei ist, in Schmerz und Tod B 3.

Über die Absicht der Symmetrie ist hier kein Wort zu verlieren. Interessanter ist, daſs die Schulmäſsigkeit des Planes durch die Verklammerung eines besonderen Mittelverses mit dem vorausgehenden Stück sorgfältig verkleidet wird.

Kehrt diese Erscheinung wieder? ist sie Regel? Gesetz? Kann ich hoffen, im alten Horaz eine Entdeckung gemacht zu haben? — Wie lange hat man doch das übermütige Scherzgedicht an Aristius C I, 21 für feierlichen Ernst genommen? Wie spät hat man das Lachmann-Meinekesche Gesetz gefunden! (Manche glauben noch nicht daran!) Wie spät hat man die überkünstlichen Dispositionen der Oden gefunden und unter diesen „Liedern" eine leibhaftige Chrie! Und hat nicht neuerdings Karl Staedler (Horaz, Sämtliche Gedichte im Sinne J. G. Herders erklärt. Weidmann 1905) im kecken Spiel eines überreichen Geistes alles mögliche entdeckt, — z. B. auch die oben berührte Tatsache, dafs „der Mittelteil bei Horaz den Hauptpunkt des Themas zu enthalten pflegt" p. 77 — und ziemlich viel Unmögliches dazu?

Lohnt sich der Versuch auch, der Sache nachzugehen? Für den ästhetischen Genufs schwerlich. Aber die Kritik kann gewinnen: auch in C II, 16 wird die Unechtheit der 6. Strophe durch nichts so einleuchtend als durch die Störung der symmetrischen Gruppen 1, 2, 3; 4, 5, 7; 8, 9, 10; — die Interpretation: der waghalsige Sprung in Ep. I, 10 hat sich uns soeben ganz von selbst überbrückt; — das Verständnis, die Würdigung des Dichters, in dessen Werkstatt wir einen Blick gewinnen.

Carm. II, 16.

Um in der Sache Gewifsheit zu erreichen, machte ich gleich dem Naturforscher Experimente. So wählte ich ein offensichtlich besonders ausgefeiltes Gedicht Sat. II, 6 und suchte zur Verszahl 117 einen passenden Teiler, zunächst also 3, was den Quotienten 39 ergab. 117—39 ist 78, und siehe da, hier beginnt die in sich abgeschlossene Fabel des Cervius, in 78 die Einleitungsphrase, in 79 die Erzählung selbst. Aber auch mit Vers 40 beginnt ein Hauptteil von der wahren Stellung des Dichters zu Mäcenas, welcher sich äufserlich schon dadurch abhebt, dafs der vorher und nachher leitende Gedanke: „Ein Tag des Dichters in Stadt und Land" zeitweilig ausgeschaltet wird. Wir haben also drei absolut gleichgemessene Dritteile. Fragt man nach deren weiterer Gliederung, dann ist sofort klar, dafs in Vers 20 das neue Lied, das erste Lied auf dem Lande

Sat. II, 6.

beginnt, und daſs in Vers 59 der Gedankengang zur Schilderung des Tages zurückkehrt, nämlich zum Abend auf dem Lande V. 60. Wenn sich der Schluſsteil, die Fabel, überhaupt gliedern läſst, so geschieht dies am ersten noch durch den Wechsel des Schauplatzes zwischen Stadt und Land, und dieser vollzieht sich an genau entsprechender Stelle (V. 98—100). Zweifelloses Ergebnis ist:

A 19 + 20 B 20 + 19 C (19½ + 19½);

dazu die Tatsache, daſs durch die Forderungen des historischen Stils der Einschnitt im dritten Teil zwar verwischt wird, daſs ihn aber der forschende Blick noch erkennt und mit ihm die peinliche Messung auch dieser Stücke. Der Dichter hat zum mindesten nach dem Maſsstabe gearbeitet, auch wo er die „Kerbe“ zu verstecken für gut befunden hat.

Zu einem zweiten ungemein überzeugenden Experiment empfahl sich das längste Gedicht Sat. II, 3, da die *ars poetica,* wie schon bemerkt, wegen ihres notorisch unfertigen Planes ausscheidet: der Umfang des Gedichtes muſste ja schon manchen Erklärer zu Gliederungsversuchen veranlassen, und unter diesen Versuchen müssen sich doch wohl auch ziemlich einwandfreie Dispositionen finden. Also war zu prüfen, ob diese, direkt oder indirekt, zu den gleichen oder doch zu ähnlichen Ergebnissen führen. Der Vortritt dürfte Kieſsling gebühren, wegen seiner sonstigen Verdienste, obwohl er in diesem Punkte fast weniger gesehen hat als andere. Kieſsling stellt fest, p. 151f., daſs die Exposition zuerst den Satz des Stertinius: *stulti prope omnes* herbeiführe und durch Beziehung auf des Damasippus Geschick zur allgemeinen Diatribe hinüberleite V. 1—81, daſs diese die Narrheit des *avarus* bis V. 160, des *ambitiosus* bis V. 224, des *luxuriosus* bis 246, des Verliebten bis 280, des Abergläubischen bis 295 darlege, und in raschestem Übergange zu einem Schlusse lenke, worin die Narrheit des Dichters von Damasipp bewiesen und von Horaz — betätigt wird. Die kleineren Teile, welche Kieſsling vor dem eigentlichen Vortrage unterscheidet, durfte ich einstweilen übergehen, weil der einleitende Charakter der ganzen Partie durch sie nicht alteriert wird. Bezüglich des Hauptteiles, des Vortrags nach Stertinius, spricht

Sat. II, 3.

Kiefsling allerdings in einer späteren Anmerkung p. 162 mit Bestimmtheit von einer „fünfgliederigen Disposition“, die Horaz selbst gegeben habe, in den Versen 78—81. Aber das stimmt nicht; denn obschon Damasippus wörtlich sagt *vos ordine adite*, treten die Narren nicht in der hier angegebenen Reihe an, sondern der Habsüchtige wird als der gröfste Narr vor dem Ehrsüchtigen, der Abergläubische nach dem Verliebten behandelt, welcher hier unter „den anderweitig Kranken“ nur mit angedeutet zu werden scheint. Da aber zu diesen „allerhand Kranken“ sämtliche Narren des Schlusses, z. B. auch Horaz selbst, gehören, so würde die Ausführung just durch die Umstellung des Abergläubischen das auseinanderreifsen, was die *divisio* unter einem Punkte verknüpft hatte. Aus alledem folgt, dafs die fraglichen Verse eine ungefähre Inhaltsangabe oder Ankündigung der folgenden Ausführungen, aber keine *divisio* im Sinne einer Disposition bezwecken, oder dafs sie (äufserlich) zum Lehrvortrage des Damasippus gehören, nicht aber zum Plane des Dichters selbst.

Bleiben wir also bei der Einteilung, die Kiefsling aus der tatsächlichen Anordnung des Gedichtes herausgelesen hat, und schliefsen wir aus der Übereinstimmung wohl aller Erklärer (beispielshalber nenne ich Krüger, Breithaupt, Fritzsche und Staedler), dafs sie in ihren Grundzügen richtig sein mufs. Kiefsling hat nur eines übersehen und viele mit ihm — (am auffallendsten ist es bei Staedler p. 216, dessen Schema 50+80+60+20+30+20 gebieterisch die Umwandlung in 50+80+80+50 verlangt) —, dafs nämlich *ambitiosus* und *luxuriosus* zusammen, unter dem gemeinsamen Gesichtspunkte der Verschwendung als Gegenstück des *avarus* gedacht sind (vgl. V. 166/67 *differt barathrone dones quidquid habes an nunquam utare paratis?*), desgleichen ferner, dafs der Abschnitt vom verliebten Selbstmörder das unabtrennbare Gegenbild des Frommen ist, der allein nicht sterben wollte (vgl. u.). Nach Aufhebung dieser Abschnitte zweiten Ranges — als solche erkenne auch ich sie gerne an — ergeben sich folgende vier grofse Teile:

I. Einleitung. Herbeiführung der Thesis und des Vortrages durch Persönliches . . . . . . 81 Verse

II. Hauptteil vom Narren der Habsucht bis V. 160 . 79 Verse
III. Hauptteil von den Narren der Verschwendung bis V. 246 . . . . 86 „
IV. Vom verliebten und abergläubischen Narren, nebst persönlichem Schlufs . . . . 80 „ .

Zu bemerken ist jedoch sofort, dafs diese Teile durch längere Übergänge gebunden werden, von denen man jedesmal wohl zweifeln mag, ob sie zum vorausgehenden oder zum folgenden Teil zu schlagen oder vielleicht, was fast am natürlichsten scheint, zu teilen sind. Ein solcher Übergang liegt insbesondere zwischen II. und III. und beginnt, wie die meisten schon erkannt haben, nicht etwa mit 161, sondern mit 158 und währt bis 165 *(verum ambitiosus et audax)*: allerdings erscheint das für Kiefsling bestimmende Schlagwort *avarus* in 159 zum letzten Male und wird in 164 sogar absichtlich vermieden und durch *sordidus* ersetzt; allerdings endet das lebhafte Frag- und Antwortspiel in 160 und beginnt in 161 der geschlossene Vortrag wieder; aber die Vorstellung, dafs aus dem Fehlen der einen Geisteskrankheit noch nicht die Gesundheit folgt, wird in V. 161—163 fortgeführt und hier erst durch die Analogie des Körpers beleuchtet. Dies ist vielmehr die einzige Idee, welche den ganzen Zwischenraum zwischen den Kapiteln „Habsucht“ und „Ehrsucht“ ausfüllt, bis der Dichter im 165. Vers glücklich beim neuen Thema, beim zweiten Schlagwort *ambitiosus* angelangt ist. Die richtige Grenze liegt also für den Gedanken tatsächlich erst in 165, und wenn man, wie billig, den Satzbau mit berücksichtigt, zwischen 163 und 164; hierdurch wächst der II. Hauptteil auf 82 oder 83, der III. sinkt auf 83 oder 82. Und kein übergrofses Glied stört mehr die variable Symmetrie der anderen.

Übrigens haben wir die Frage dahin gestellt, ob Kiefslings Ergebnis durch die kaum anfechtbare annähernde Viertelung unsere Beobachtung stütze oder durch jenes übergrofse Glied zerstöre. Deshalb kehren wir schleunigst zu jenen vorläufig zurückgestellten Einschnitten zweiten Grades zurück, indem wir die von Kiefsling ausgelösten Stücke lediglich um ein einziges vermehren: das lange Exemplum von Agamemnon, V. 187—223, ist nämlich ein selbständiges Glied, da es den

militärischen Ehrgeiz, das Verlangen nach Feldherrngröfse als Gegenstück des bereits erledigten politischen Ehrgeizes behandelt, entsprechend der *divisio* in V. 165: *ambitiosus et audax*, wie wie dies von Fritzsche und anderen längst angemerkt worden ist. Alsdann ergibt sich:

III. C 161—186, 187—223, 224—246, d. h.
26 37 23
× o ~

IV. D 247—280, 281—299, 305—326, d. h.
34 19 27
o + ×.

Für die Gliederung des II. Hauptteiles vom Geizhals bietet Kiefsling nur einen Abschnitt, indem er das Beispiel von Opimius heraushebt. So suchen wir wieder bei Breithaupt und Krüger u. a. Hilfe, welche nicht blofs diesen Einschnitt nach 141 gleich Kiefsling feststellen, sondern überdies bemerken, dafs mit Vers 104 eine neue Seite des Wahns, der darbende Geiz, anstatt der überschätzenden Gier, zur Betrachtung kommt. Auch Fritzsche ist nicht entgangen, dafs mit V. 141 der latente Wahnsinn erledigt ist und mit der mifsglückten Kur an Opimius die Unheilbarkeit des Übels Gegenstand der Erörterung wird. Wir wandeln also noch durchaus auf fremden Pfaden, wenn wir mit diesen Einschnitten hier folgende Gliederung annehmen:

II. B 80—103, 104—141, 142—160
22 38 19
~ o +.

Wenn wir aber gar nach dem oben begründeten Vorschlag die Grenze nach 163 ansetzen statt nach 160, dann ergibt sich folgendes überraschende Bild:

B 22, 38, 22 C 23, 37, 23 D 34, 19, 27.

Obwohl uns Kiefslings Plan gestattet hätte, die bisher isolierten Glieder von D (19 und 27) auch in B, resp. C nachzuweisen und hiermit die Permutation eines grofsen, eines mittleren und eines kleinen Gliedes, so ist doch die variable Symmetrie, welche die neue Abteilung für B und C geschaffen hat, derart zwingend oder auch verlockend, dafs wir auf diesen Versuch verzichten und lieber unser Augenmerk auf I A lenken. Hier stützt Kiefsling seine Nacherzählung auf die Verse 16, 26, 31,

32, 41, 76, 81, hat aber für den Abschnitt 41—76 nur zu sagen, dafs der Vortrag des Stertinius sich zunächst an Damasippus wende und an dessen persönliches Geschick anknüpfe; er verschweigt also, dafs sich hier an die Definition des Wahnsinns und Klarlegung seiner zwei Erscheinungsformen, also der zwei Extreme, in die er sich spaltet, auch der konkrete Nachweis zweier Krankheitsbilder, an Damasipp und seinem Gläubiger, anschliefst, dafs sich also dieser Teil durch seinen speziellen Inhalt sehr merklich von den allgemeinen Ausführungen absondert. Übrigens sind wir wiederum veranlafst, die Ankündigung des Sondernachweises *huic ego* in V. 62 bereits zu diesem Teile, dem dritten der ganzen Einleitung, zu rechnen; analog sind die einleitenden Worte des Stertinius vom Satzanfange an zum Vortrage selbst, also zum zweiten Teile zu ziehen. Hierdurch ergeben sich für I A folgende Abteilungen:

1—36,	37—62,	63—81
36	26	19,
o	×	+

wonach die Ziffern von D annähernd in A wiederkehren.

Trotzdem bestreite ich nicht, dafs hier andere Abteilungen ebenso probabel gemacht werden können oder schon gemacht worden sind. Da nämlich in V. 41 mit Definition und Beweis der eigentliche Lehrvortrag beginnt, der bis dahin nur äufserlich vorbereitet wird, zerfällt Abschnitt A auch in zwei Hälften zu 40 und 41 Versen. Auch das ist klar, dafs das Gespräch zwischen Damasippus und Horaz mit dem Schlagwort *morbus* V. 26, 27 die entscheidende, zur Diatribe führende Wendung nimmt; hierdurch bekäme der vorbereitende, aufserhalb der eigentlichen Untersuchung stehende Teil genau den Umfang des eigentlichen Schlusses, was besonders Staedler hervorhebt mit dem Zusatze, dafs sich demnach zwischen Einleitung, Hauptteil und Schlufs das Verhältnis des Giebelfeldes 1 : 9 : 1 ergebe. Dagegen würde die Einleitung des Vortrages (Thesis, Definition, Partition) entsprechend anschwellen, wonach die Variation 26, 36, 19 entstände. Horaz dürfte sich aller dieser harmonischen Verhältnisse wohl bewufst gewesen sein; denn dafs er manchmal für das Grofse und das Kleine verschiedene Proportionen zugleich,

nebeneinander, anstrebte, das will ich schnell, an einem Beispiele wenigstens aus demselben Gedichte, darlegen: die Geschichte des Opimius, streng ausgesondert, umfafst 16 Verse 142—157, genau so viele die Anekdote von Staberius V. 84 bis 99. 16 Verse schildern aber auch die Torheit dessen, der aus Furcht zu verarmen das Geld nicht anrührt V. 111—126, und wieder 16 geben den Nachweis, dafs sich die Habsucht bis zur verbrecherischen *μανία* nach dem Schulbeispiel „Orestes" (vgl. unten „Agamemnon") steigere V. 126—141, worauf dann an Opimius die „Unheilbarkeit" gezeigt wird. Aufserdem haben wir in diesem Abschnitt von der Habsucht noch folgende Gliedchen: 1) Zwei Verse 82, 83, die Thesis: die Habsucht sei das gröfste, das verbreitetste Laster. 2) Das Contrarium (Aristippus) zum ersten Beweisgang (Staberius) in 5 Versen 99—103. 3) Den Nachweis der Narrheit des *„nescius uti"*, des Gegenstückes des positiven Wahnes bei Staberius, entsprechend der *partitio: stultitia* und *inscitia veri* (*ἀφροσύνη* und *ἄγνοια*, Kiefsling) V. 43, in 7 Versen, 104—110. (In Wahrheit leidet allerdings der Reiche, der fürchtet, „es könne nicht langen", an einem Wahne, einer Einbildung, Staberius mit seinem falschen Urteile über den Wert des Reichtums an Unwissenheit.) 4) Schliefslich haben wir den Übergang zur Ehrsucht in 6—7 Versen. Der ganze Abschnitt bietet folgendes Bild:

$$\underbrace{2+16+5} \mid 7+16 \mid 16+16 \mid 6(7).$$

Das Gesamtbild aber ist:

36, 26, 19 | 22, 38, 22 | 23, 37, 23 | 34, 19, 27.

Das tatsächliche Ergebnis, dafs Kiefsling, ohne es zu ahnen, fast zwei Drittel unseres Weges zurückgelegt hat, dürfte unseren vorausgehenden Beobachtungen genügende Sicherheit geben, selbst wenn hier oder dort ein Einschnitt strittig, eine Ziffer fraglich oder sogar irrig sein sollte. Liefsen doch auch die Beobachtungen vieler anderer Erklärer ähnliche Gebilde erkennen!

Das wollte ich zeigen, ohne die Sache gerade an diesem Gedichte weiter zu verfolgen, da sein Umfang den Überblick über das Kleine und Minutiöse doch einmal erschwert. Um

aber auf Erledigtes nicht zurückkommen und Zusammenhängendes nicht zerreifsen zu müssen, will ich hier schon als

Exkurs

einen Versuch einfügen, ein Kreuz der Erklärer, ein uraltes Rätsel zu erledigen mit Zuhilfenahme des neuentdeckten Kunstgesetzes des Horaz. Man wolle jedoch beachten, dafs ich hierbei das Ergebnis der folgenden Untersuchungen teilweise voraussetzen mufs, und wenigstens nicht absprechen, ehe man diese geprüft hat.

Bekanntlich schliefst Damasippus seine Erzählung von dem alten Betbruder, der allein nicht sterben wollte, mit den Worten: *Hoc quoque volgus Chrysippus ponit fecunda in gente Meneni.* Hierzu bemerkt Kiefsling, solcher abergläubischer Narren gebe es unzählige; wie aber Horaz dazu komme, die Verrückten als die Nachkommen des Menenius zu bezeichnen, das hätten schon die alten Erklärer so wenig gewufst als wir. Tatsächlich befriedigt von den bisherigen Erklärungen keine, auch Fritzsches Vermutung nicht, dafs es sich um einen stadtbekannten Narren handle, der das Volk auf den Strafsen zu haranguieren liebte. Von „Nachkommen" jedoch ist nicht die Rede; viel besser ist Fritzsches Übersetzung „Sippschaft". Die „fruchtbare Sippe des Menenius" bedeutet offenbar, dafs es zu allen Zeiten, von Geschlecht zu Geschlecht sich erneuend eine grofse Zahl ähnlicher, verwandter Toren gebe, worunter die Stoa (Chrysipp) auch „beregte Masse" *(hoc volgus)* zähle. Nun vermag ich freilich nicht an eine „Masse" solcher zu glauben, die sich einbilden, wegen ihrer Frömmigkeit nicht sterben zu müssen, obwohl Horaz den Gedanken, dafs auch der Fromme sterben müsse, wiederholt in Oden und Episteln alles Ernstes behandelt hat; ich glaube aber auch nicht, dafs man jenen Greis ohne weiteres als typischen Vertreter aller Abergläubischen betrachten darf, wie Kiefsling getan hat, der deshalb von „Unzähligen" spricht. Die Mittel, die der Alte anwendet, Fasten, Waschungen, Morgenbittgänge, sind abergläubisch, gewifs; aber das sind lauter Nebendinge; erst nachträglich durch die Anknüpfung an das folgende Bild von der dummen Mutter, an das Schlagwort vom Schlufs *timore deorum* fällt ein solches Licht auch auf seine Gestalt;

an und für sich tritt hier der Aberglaube nur wenig stärker heraus als im vorangehenden Bilde vom „verliebten Narren“, wenn dort die Torheit der kindischen Liebesorakel geschildert wird. Auch das thematische Schlagwort *tristi superstitione* V. 79 fällt uns erst ein, wo der Aberglaube verhängnisvolle Folgen hat wie für das arme fieberkranke Kind.

All das ruft uns ins Gedächtnis, was wir oben schon angemerkt, dafs der Anfang des Kapitels „Aberglaube“ vom Schlusse des Kapitels „Liebe“ nicht losgelöst werden kann. Gewifs, das Beispiel vom namenlosen Greis ist mit dem der namenlosen Mutter nicht blofs durch das Gegenbild „Betbruder und Betschwester“, sondern auch äufserlich durch diese auffallende Namenlosigkeit gebunden; aber ebenso gewifs ist, dafs es auch das unabtrennbare Gegenstück zum verliebten Selbstmörder ist: sich töten und nie sterben wollen, das sind doch ganz gewifs ein Paar jener Extreme, jener Gegenpole, in die sich die vielartige Narrheit der Menschen spaltet, zwischen denen sie hin und her pendelt, da „der Trug im Walde des Lebens teils rechts vom mittleren Richtpfad ablockt, teils links“ V. 48f. Dieses Band ist sogar das stärkere.

Angesichts dieses Bandes legen wir Gewicht auf das Wörtlein *quoque (hoc quoque volgus).* Mag die Klasse der „Todesbangen“ grofs oder klein sein, sie gehört „auch“ dahin, wohin — bereits eine andere gehörte. Also, wer gehört aufser ihnen noch zu der Sippe des Menenius? Offenbar die vorausgehende Klasse der verliebten (Mörder und) Selbstmörder. Warum aber diese zu ihr zählt, diese Frage ist spottleicht zu beantworten. Menenius, der Sohn des berühmten Volksversöhners, der, wegen seines Unglückes gegen die Etrusker zu einer Geldstrafe verurteilt, freiwilligen Hungertodes starb (Dion. Hal. IX, 27), ist der typische Repräsentant der „politischen Selbstmörder“. Und der ist gemeint. Der Satz heifst: „Auch diese gehören zu der Sippe des Menenius, den Selbstmördern“, d. h. sie sind genau so närrisch wie jene.

Aber wie konnte sich Horaz eine solche Dunkelheit gestatten, in der bereits Porphyrio sich nicht mehr zurechtfand? Das führt zur Annahme, dafs Horaz hier ebenso eine den lite-

rarisch Gebildeten allbekannte Quelle ausgeschrieben hat, wie kurz vorher den Terenz (auch ohne Nennung des Namens). Warum mufs der Alte gerade ein *libertus* sein? In welche Welt führt uns das? Ich denke in dieselbe, welche uns die vulgären Formen *surpite* und *percusti* nahebringen. Diese Formen verteilen sich auf die beiden Abschnitte vom Verliebten und Frommen, bilden also ein weiteres Band zwischen den beiden. In der Vorlage nun, die wir voraussetzen, war offenbar vom Selbstmord als Wahnsinnstat im allgemeinen die Rede, aus beliebigem Motiv, ohne Einschränkung auf das Motiv der Liebe, also auch von dem im Altertum so häufigen Selbstmord des Ehrgeizigen, des unglücklichen Bürgers, des mit dem Umschwung der Verhältnisse Unzufriedenen. Dort stand Name und Geschichte des Menenius; hier fiel der Name mit dem ganzen Passus weg, erschien jedoch trotzdem hinter dem Gegenstück, mit dem er direkt nichts mehr zu tun hat, als Schlagwort, als Sigel.

Und wenn wir fragen, warum sich Horaz solche Dunkelheit gestattete, so lautet die einfache Antwort: der Kürze wegen, weil ihm das Dispositionsschema nicht mehr Raum gestattete; weil er aus viel breiterem Entwurfe wegfeilte, ja weghobelte, dafs die Späne flogen, weil er auswählte, ausmusterte, zusammenrückte, zusammendrückte, bis alles dem gewollten Mafse entsprach. Doch nun, um das schwer Glaubliche glaubhaft zu machen, zurück zur eigentlichen Untersuchung!

Die nächste Frage ist offenbar, was Horaz bei dieser Art zu arbeiten gewollt haben mag? Wünschte er, dafs die Leser die Ebenmäfsigkeit seiner Disposition in ihrer ganzen Strenge auffassen und entsprechend bewundern, dann hat er sein Ziel aufs kläglichste verfehlt. Die Empfindung zwar, womit er die Meinung zeitgenössischer Kritiker, Verse gleich den seinen könnten täglich tausendweise abgehaspelt werden, festgenagelt hat, die kann ich mir vorstellen, halte es auch für möglich, dafs er von „Kunstgenossen“, von „gelehrten“ Dichtern ein Verständnis für seinen Fleifs gehofft hatte; gewifs aber waren ihm solche Grund-

risse nichts anderes als ein zuverlässiges erprobtes Mittel, um ein objektiv untadeliges Gebilde zu erzielen.

Die Tragweite meiner Entdeckung wird indes erst klar werden, wenn ich an einem Gedichte mittleren Umfanges auch die Details verfolge. Hierzu dürfte sich besonders Sat. I, 1 eignen, lange nicht das älteste Gedicht, aber die erste der Welt vorgelegte Probe einer neuen Kunst. — Bessere Ausgaben sondern hier die 14 Verse des Schlusses (108—121) durch den Druck ab. Ist es aber weniger klar, dafs die Einleitung in Vers 14 oder 15 endet? Dafs die thematische Frage: *Qui fit?* dem Ergebnis: *inde fit* genau so gegenübersteht, wie dem ersten Beispielpaar der Einleitung: Soldat und Kaufmann (Krieg und Frieden), das zweite Paar: Bauer und Patron (Stadt und Land) in 5 : 4 Versen, oder im Schlusse dem Konterfei des Neides das Bild seiner Wirkung (das Leben ein Wettlauf) wieder in 5 : 4 Versen. Diese Probe ausgetiftelter Kleinarbeit kann nicht bestritten, darf aber auch nicht übersehen werden.

Sat. I, 1.

Rechnet man die 28 Verse der Einleitung und des Schlusses von den 121 des Ganzen ab, so ergibt der Rest (93) zwei Hälften von 46 und 47 Versen, deren Ungleichheit etwa der kleinen Ungleichheit zwischen Einleitung und Schlufs entspricht. Diese Halbierung fällt mit dem tiefen Einschnitt bei 60/61: *At bona pars hominum* zusammen, den natürlich auch Kiefsling bemerkt hat. Tatsächlich wird bis dahin negativ gezeigt, dafs sich der Habsüchtige mit Unrecht auf Vorbild, Trieb oder Bedürfnis der Natur beruft, von da ab positiv, dafs er durch ein unnatürliches Verlangen ganz unselig wird bis zu seinem unseligen Ende.

Diese Zweiteilung wird noch klarer durch Auslösung der drei Unterabteilungen, in welche jede Hälfte zerfällt. Die erste zeigt vor allem in einer Komödienszene die Unschuld der Berufsarten (V. 15—27, I a) und dann die Schuld der Habsucht, welche die Ameise nachzuahmen behauptet, aber nicht nachahmt (V. 28—44, I b), und deshalb für den wahren, d. h. natürlichen Genufs nichts gewinnt (V. 45—60, I c); die zweite zeigt den Fluch dieser unnatürlichen verblendeten Habsucht im Leben (V. 61—79, II a), in Alter und Krankheit (V. 80—91, II b) und

ihr unseliges Ende, in einer Atellanenszene, nebst Abschlufs und Gegenprobe (V. 92—107, II c).

Die Tatsächlichkeit der hier angenommenen Abschnitte beweise ich auf folgende Weise: 1) Zwischen I a und I b findet sich ein längerer Übergang (V. 23 ff.), nahezu eine Digression über die nunmehr beabsichtigte Änderung des Tones (in Wahrheit das Programm der satirischen Dichtung überhaupt). 2) Am Ende von I b in Vers 44 verklingt nach Kiefsling in den Worten *constructus acervus* das Bild von der Ameise; obwohl der Ausdruck in V. 51 noch einmal wiederkehrt, ist doch von da ab die Vorstellung menschlicher Vorratsräume (Speicher und Keller) vorherrschend. 3) Die hiermit gegebene Vorstellung der *copia plenior iusto* verschwindet am Ende von I c, vor dem schroffen *at,* welches hier weder Einwand noch Erwiderung bedeutet. 4) Das Ende von II a ist in V. 78/79, vor dem *at* des neuen Einwandes, sogar durch den Reim *horum—bonorum* markiert. 5) In Vers 92, wo nach Alter und Krankheit der Tod an die Reihe kommt, bezeichnet *denique* in handgreiflicher Weise den Abschlufs der ganzen Betrachtung (also den Anfang von II c). Dagegen ist das Fazit derselben und das Korollar in Vers 101 nicht abgesondert, sondern im Gegenteil durch *igitur* und *pergis* verbunden.

Aus alledem ergeben sich folgende Schemen:

60 — 61

1) im grofsen: E 13½ A 46½, B 47 S 14

2) im kleinen (wenigstens vorläufig):

13½ | 13½, 17, 16 || 19, 12, 16 | 14.

Die kleinen und grofsen Teile sind in der Reihe abc, bac permutiert, die mittelgrofsen harmonieren genau, die Abwechslung der kleinen dient der Variation.

Noch viel auffallender als die Gleichheit der Mafse ist die Tatsache, dafs sich die Theaterszenen (Juppiter bei den Menschen und Ummidius oder, wie mir scheint, Nummidius) am Anfang und Ende, also in I a und II c, dafs sich ferner die zwei Fabeln am Ende der ersten Hälfte I c und die zwei Geschichten (der Geizhals und Tantalus) vom Anfang der zweiten Hälfte II a genau

entsprechen. Derartig symmetrische Verteilung erstreckt sich sogar noch weiter, bis auf die kleinsten Kleinigkeiten; als Proben mögen die literarischen Scherze dienen: hier der Angriff auf Fabius (Ende der Einleitung) und die Travestie des lukrezianischen *„praeterea“* an einer Stelle, wo „nichts mehr“ folgt, V. 23, dort der Angriff auf Crispinus (Ende des Schlusses) und die bisher noch nicht bemerkte Verhöhnung des Plautus und seiner metrischen Kunst, V. 106 = Menaechmi 56. (Der Scherz besteht hierbei darin, dafs Horaz des Plautus unbeholfene, gewaltsame Jamben mühelos als erste Hälfte eines Hexameters mifst, genau so wie er in der 3. Satire des II. Buches einen ganzen Trimeter des Terenz als Vers 264 herübergenommen und fast unverändert zum Hexameter ergänzt hat. „Seht her, lächelte er, solche Verskünstler sind eure Klassiker!“) Doch zurück zum Gröfseren!

Wie nämlich Ia neben jener Szene nur noch eine Abwehr falscher Erwartungen in Form einer Einschaltung enthält, so bietet IIc nach der Szene nur noch eine Rektifikation des Resultates, die vor Verdrehung schützt und in gröfster Kürze den Zweck des Kontrariums erfüllt. Dagegen teilen sich Ib und Ic ebenso glatt in Hälften wie IIa und IIb in Dritteile. Man sehe: Ib Berufung der Habsucht auf die Ameise in 8 (5+3) Versen und Nichtnachahmung der Ameise nebst Überführung in 9 (5+4) Versen — Ic die Thesis in zwei Versen *(venter non plus capiet)* erhärtet in einer Fabel, „dafs man nicht mehr essen könne“ (5+2 Verse), und in einer zweiten, „dafs man nicht mehr trinken könne“ (5+2 Verse). Dagegen: IIa die neue wieder zwei Verse umfassende These *(iubeas miserum esse* usw.), bewiesen an der Verächtlichkeit des Geizigen (5 Verse), an seiner Genufsunfähigkeit (5 Verse), an seiner Lebensunfähigkeit und Todesangst (5+2 Verse), wobei jedoch die zwei den Schlufs ziehenden Verse, die offenbar der Thesis das Gleichgewicht halten, der Abwechslung halber und der Gabelung des dritten Gliedchens entsprechend „umrahmend“ auftreten (V. 73. 79). IIb: Der Geizige beruft sich dagegen auf die Zeit der Krankheit in 4 Versen, wird über die Wahrheit aufgeklärt in 4 Versen und belehrt, dafs der Fehler nicht mehr gutzumachen ist, in wieder 4 Versen.

Sonach ist das 1. und 6., das 2. und 3., das 4. und 5. Gliedchen gleich gebaut. Diese Paarungen sind aber deshalb überraschend, weil wir das mit dem 2. und 5. gebundene 3. und 4. Glied durch sachliche Mittel bereits unter sich gebunden sahen.

Erst als ich dieses Wunderwerk, dessen Stücke ebenso künstlich gemessen, geordnet, ineinander gefügt sind, wie die Fugen durch Halbverse u. dgl. sorglich versteckt werden, in diesen Details gewürdigt hatte, erweckte mir das übergroſse Glied IIa einiges Bedenken, und nun erst erkannte ich, daſs die Verse 61/62 keineswegs bloſs als das Thema der zweiten Hälfte oder ihres ersten Stückes gefaſst werden müssen, sondern in Wahrheit das Leitmotiv der ganzen Satire enthalten: die Unechtheit, die Unnatur des *falsus cupido* ist ebensogut Beweisgegenstand der ersten Hälfte wie der zweiten, ist Streitobjekt des ganzen Gedichtes. Überdies schauen diese zwei Verse und nur diese, in denen sich das zweite Weltlaster der Ehrsucht zur Habsucht gesellt, über das Gedicht hinaus und schlagen Töne an, die in späteren Gedichten ausführlich behandelt werden. Demnach haben wir in ihnen ein Mittelstück zu sehen, wie wir ein solches im 16. Briefe beobachtet haben und später noch bedeutendere finden werden. Dieses Mittelstück, welches wie immer die Einheit des Gedichtes trägt, mögen sich diejenigen genau ansehen, welche wie Heindorf einen feinen, künstlich versteckten Plan in dieser Satire nie finden konnten oder wie Chr. Gehr zu behaupten wagten, sie entbehre eines einheitlichen Planes und infolgedessen einer zweckmäſsigen Verbindung der einzelnen Teile!! Das ist das Los des Überkünstlichen, daſs es zuletzt für kunstlos gelten muſs!

Messen wir nunmehr, nach Ausscheidung des Mittelstückes, IIa zu bloſs 17 Versen und rechnen wir den Übergangsvers: *Ne te morer audi* usw. noch zur Einleitung, dann ist Symmetrie und Permutation vollständig und ganz streng:

E 14½ | A 12½, 17, 16 ‖ M 2 ‖ B 17, 12, 16 | S 14.

Nun frage ich: Ist jemals ein Aufsatz — denn trotz der guten Verse liegt nichts anderes vor als ein schulgerechter Aufsatz — sorgsamer, künstlicher, ängstlicher disponiert worden, als diese glatteste aller Satiren? Ist man, wenn man dies alles nicht bemerkt hat, dem Dichter gerecht geworden, im Guten und Schlechten, im Echten und Falschen? Sofort füge ich bei, dafs Sat. I, 2 eine Abteilung ähnlicher Art absolut nicht gestattet! Da sie zweifellos früher geschrieben, vermutlich die älteste von allen ist, so ergibt sich der Schlufs, dafs Horaz, wie es sich für einen rechtschaffenen, gelehrten Dichter nicht anders gehört, im Laufe der Zeit tüchtig zugelernt hat.

Sat. I, 2.

Auf einer Mittelstufe steht I, 3, welche kennen zu lernen an sich reizt; doch liegt mir mehr daran zu zeigen, dafs nach unserer Methode der eigentliche Kern des Gedichtes von selbst, aber nicht da zutage tritt, wo er gemeiniglich gesucht wird, wenigstens nach den Aufschriften der landläufigen Übersetzungen zu schliefsen. Hierin liegt vielleicht die Stärke unserer Methode und der Wert dieser Untersuchungen; hat sich doch auch eben erst in I, 1 der Schwerpunkt nicht unmerklich verschoben.

Sat. I, 3.

Zunächst wird niemand bestreiten können, dafs das Gedicht durch eine ganz selbständige, in sich geschlossene kleinere Satire auf Tigellius, ein Stück von seltener persönlicher Bitterkeit, eröffnet und ebenso durch eine für sich bestehende, an das Vorausgehende nur lose angeknüpfte Verhöhnung des stoischen Bettelkönigtums geschlossen wird, wenn schon die allerletzten Verse kurz auf das eigentliche Thema zurücklenken. Aber das hat man nicht bemerkt, dafs die beiden Bildchen genau den gleichen Umfang zu 18½ Versen haben, so fraglos es ist, dafs die Einleitung im 19. Vers mit einer jähen Unterbrechung endet, der letzte Scherz in Vers 124 beginnt und bis 142 fortgeführt wird. Diese abermalige peinliche Übereinstimmung zwischen E und S schliefst doch wahrhaftig jeden Zufall, aber auch jeden Wahn und jede Erkünstelung meinerseits aus.

Auch die Gliederung des Hauptteiles scheint, was die grofsen Stücke anlangt, nicht schwer: die Unterbrechung in Vers 19 führt auf das Verhalten des strengen Sittenrichters gegen die eigenen Fehler und gegen die Fehler der Freunde, der Schlufs

wächst aus der Bekämpfung stoischer Paradoxe über die Gleichheit der Fehler und Strafen heraus. Das sind doch wahrhaftig disparate Teile, deren Zusammenführung viel schwerer scheint als ihre Scheidung. Dafs aber der Kampf gegen die Stoa in Vers 76 *denique quatenus* beginnt, dafs er im Dienste der gleichen Idee bis 123½ währt, also 48½ Verse umfafst, ist wieder klar. Zählen wir nun versuchsweise 48½ zu 18½, so kommen wir auf 67, wo die Worte: *Eheu! quam temere in nosmet legem sancimus iniquam* wahrhaftig sehr geeignet sind, das Endergebnis der Untersuchung über unser Verhalten gegen uns, gegen andere, besonders gegen Freunde zu ziehen.

Als Rest bleibt ein Mittelstück von 8 Versen (68—75) mit dem Hauptgedanken: Angesichts der allgemeinen Fehlerhaftigkeit solle man, solange die Vorzüge überwiegen, unter Freunden Nachsicht üben, auf Gegenseitigkeit. Das ist tatsächlich der Höhepunkt des Gedichtes, zugleich aber auch der Wendepunkt, vor dem unser Verhalten kritisiert, nach dem die Möglichkeit und Zweckmäfsigkeit der empfohlenen Nachsicht bewiesen wird.

Die Kritik (A) erfolgt in drei Abschnitten, deren mittlerer jedoch positiven Charakter trägt: der erste zeigt, dafs, wer andere rügt, wie Horaz in der Einleitung getan, gegen sich nicht blind, gegen andere nicht hart sein dürfe; der zweite, dafs wir's lieber machen sollten wie die Verliebten, wie die Väter; der dritte, dafs wir leider statt dessen sogar die Tugenden ins Gegenteil verkehren. Der erste (18—37) umfafst 18½ Verse (genau soviel wie die Einleitung!); der zweite (38—54) 17, ist also ebenmäfsig; der dritte (55—67) 13 Verse, ist also merklich kleiner; die Abschnitte sind unanfechtbar, sie setzen mit *illuc praevertamur* und *at nos virtutes* (dies in des Dichters Lieblingsmanier) geradezu schroff und abrupt ein, beide hinter allgemeinen, d. h. zusammenfassenden Sätzen.

Auch der Nachweis (B) umfafst drei Abschnitte; der erste liefert den indirekten Beweis durch die Absurdität des stoischen Nichtunterscheidens zwischen Fehlern; der zweite zeigt positiv, dafs dies der historischen Entwicklung unserer Rechtsbegriffe zuwider ist; der dritte, dafs die Rigorosität unnatürlich ist und in einem schlechten Herzen wurzelt, worauf alsbald im

Schlusse das durch jene Einschränkung erstrittene Recht wieder ausgeübt wird — gegen grobe Gegner, Fremde und Feinde. Der erste (76—95) zählt 20, der zweite (96—112) 17, der dritte (113—123½) 11½ Verse; der erste Einschnitt ist zweifellos, da Vers 96 durch seine Verbindungslosigkeit geradezu auffällt; bei 112 ist die Grenze nicht scharf gezogen, denn das Ergebnis eines Beweisganges und die moralische Schlufsfolgerung wird naturgemäfs nicht abgetrennt, sondern innig verbunden.

Zweifler wollen bemerken, dafs Kiefsling in seiner *enarratio* die Abschnitte bei 19, 37, 54, 67, 75, 95 feststellt, wenn er auch die hieraus entspringende Gliederung übersieht. Diese ist:

48½ 48½

E 18½ | A 18½, 17, 13 ‖ M 8 ‖ B 20, 17, 11½ | S 18½.

Man bemerke, dafs B 1 das entsprechende Glied A 1 um 1½ Verse übertrifft, welche aber die Verbindung mit dem Mittelstück und die Hypothesis für B enthalten; dafs A 3 wiederum um 1½ Verse, welche das Fazit der ganzen vorausgehenden Untersuchung enthalten, gröfser ist als sein Gegenstück B 3, das nicht abgesondert ist. Man könnte also, um Satzbau und Ausdruck unbekümmert und lediglich dem Gedanken nachgehend, strenge Gleichheit herstellen und so schreiben:

11

18½ | 18½, 17, 11½ ‖ 1½+8+1½ ‖ 18½, 17, 11½ | 18½;

doch wäre es kleinlich, um solche Dinge zu feilschen oder zu streiten.

Viel wichtiger ist es festzustellen, dafs diese Gliederung den Titel „Grenze der Satire" mit Sicherheit ergibt: die persönliche Satire veranlafst eine Untersuchung über die Freundespflicht der Milde, welche der rigorosen Stoa zum Trotz hoch- und festgehalten wird; nach diesem glücklichen Ergebnis tritt die Satire sofort wieder in ihre Rechte, in Tätigkeit. Mit Absicht steht diese ethische Studie vor der literarischen Rechtfertigung des Genres in der 4. Satire.

Ob es dagegen zweckmäfsig ist, auch hier zu den Details herabzusteigen, möchte ich deshalb fast bezweifeln, weil die Gruppierung von Teilchen, die der Dichter nicht selbst durch

äufsere Zeichen gesondert hat, als Spielerei erscheinen könnte. Ich glaube allerdings, dafs A 3 und B 2 analog geordnet sind, insofern dort drei Beispiele (der probus, der cautus, der simplicior) in 10 Versen von Thesis und Folgerung in je 1½ (55/56. 66/67) umrahmt werden, während hier die drei prähistorischen Stufen (in 3×4 Versen) von Thesis und Schlufs in 3+2 Versen (96 bis 98; 111/112) umgeben sind; ich bemerke ferner, dafs A 2 und B 1 sich beide dreifach gliedern; dort heifst es, wir sollten's machen wie die Liebhaber (38—42), wie die Väter (43—48) und die Freunde beurteilen, wie alsbald gezeigt wird (48—54), also in 5+6+6 Versen; hier wird gezeigt, dafs kleine Fehler gleich grofsen zu strafen närrisch ist bei Sklaven (76—83), noch verwerflicher bei Freunden (83—89) und praktisch überhaupt undurchführbar (90—95), in 7½+6+6 Versen. (Wegen der Abrechnung von 1½ Versen vgl. oben.) Und selbst in A 1 und B 3 scheint mir wenigstens das übereinzustimmen, dafs beide Male zwei gröfsere Glieder mit einem kleineren variieren; dort heifst es, der Tadler dürfe bei sich nicht blind, bei anderen nicht hart sein (19—27), damit's ihm die Freunde nicht machen, wie alsbald gezeigt wird (27—34), woran sich eine moralische Folgerung schliefst (34—37), das sind 8+7+3½ Verse; hier lesen wir, was die Natur unterscheidet, was nicht (113—117), im Anschlufs daran die moralische Folgerung (117—119) und das kurze Kontrarium von der schlechten Wurzel des gegenteiligen Verhaltens (120—124), welches zugleich Übergang zum Schlusse ist; das sind 4½+2½+4½ Verse. Eine Dreiteilung aber liegt bei jedem Abschnitte zugrunde, insbesondere werden die drei Teile von A dreimal durch analoge Beispiele illustriert. Doch mute ich, wie gesagt, niemand zu, mir so weit zu folgen. Nur die Grundzüge soll man unangetastet lassen, zumal sie in der 4. Satire genau wiederkehren.

Sat. I, 4. Die 4. Satire steht nicht zufällig neben und hinter der 3., sie ist nicht blofs inhaltlich mit dieser verwandt, sie setzt ihre Untersuchung voraus und nimmt (V. 130 u. 139 f.) ziemlich deutlich darauf Bezug. Staedlers Fehlgriff, der sie sogar vor das altertümlich unentwickelte Gedicht setzt, das Horaz als S. 2 sofort nach der Widmung allen anderen voranschickte, wird so

recht beleuchtet eben durch die Gleichheit der Dispositionstechnik, welche annähernd die gleiche Entstehungszeit bedingt. Auch hier finden wir eine selbständige, ja abtrennbare Einleitung über die Vorläufer der Horazianischen Satire in 16 Versen (7½ zeigen, worin sie nachzuahmen, 8½, worin nicht), und wiederum einen selbständigen Schlufs über den sittlichen Gewinn, den Horaz aus seiner satirischen Weltbetrachtung zog; auch dieser umfafst 16 Verse oder, wenn man des Satzes halber den Übergang (V. 126. 127) hierher rechnet, 17½. — Als einheitliches Stück ist aufserdem die Abwehr des Angriffes *„laedere gaudes“* zu erkennen, bestehend aus dem Nachweise a) des Unterschiedes zwischen Satire und unmoralischer Medisance (78—103) in 25 Versen, b) ihrer sittlichen Quelle in der Erziehung des an zweierlei Exempeln geschulten Dichters (103—126 oder 127), also in 23 oder 24½ Versen, wonach auch bei diesen sekundären Abteilen das altbekannte annähernde Gleichmafs erscheint.

Zählt man die Summe 48 versuchsweise zur Einleitung, so erhält man 64, d. h. den klaren Abschnitt *Nunc illud quaeram,* welcher als Mittelstück die eigentliche Frage des ganzen Gedichtes enthält; nähme man 49½, so fiele der 64. und 65 Vers als Übergang noch an das vorausgehende Hauptstück. Auch dieses hat zwei Glieder, welche sich zwischen 38/39 oder in 38 sogar etwas schärfer sondern; das erste zeigt in 22 Versen, dafs Horaz die Öffentlichkeit fliehe, also nicht mit den „bösen Dichtern“ gefürchtet werden müsse, das zweite in 24 (oder etwas mehr), dafs er gleich den Komödienschreibern, seinen Vorläufern, überhaupt kein wahrer Dichter sei. Das wichtigste Mittelstück zeigt in 15—16 Versen, also ungefähr im Umfange der Einleitung und des Schlusses, dafs seine Satire wegen ihrer beschränkten Öffentlichkeit nicht als Denunziation oder Diffamation zu fürchten sei. *Cur metuas me?* steht in Vers 70 am Ende des vorderen Absatzes, denn auch dieses Mittelstück teilt sich in 7+7½, das Versprechen *Nulla taberna* usw. aber genau in der Mitte des ganzen Gedichtes!

Die Idee des Gedichtes ist tatsächlich: Meine Muse ist harmlos; sie macht von ihrem historischen Rechte Gebrauch, sucht aber die weiteren Kreise so wenig wie die Gesellschaft

des höheren Dichterchores; sie ist von Klatsch, Verleumdung, Scheinheiligkeit weit entfernt; ich danke ihr vielmehr meine sittliche Erziehung und Fortbildung, wie auch der Leser sich an ihr unterrichten und fördern kann. Der Titel lautet: Das Recht der Satire. Die Gliederung ist ungefähr diese:

E 16 A 22+24 M 16 B 25+24 S 16;

ich sage „ungefähr", und man beachte ja die neue Erscheinung, dafs, von der Einleitung abgesehen, alle Abschnitte durch Übergänge, Halbverse und ähnliche Mittel derart verschliffen sind, dafs jedesmal ½ bis 3½ Verse nach Belieben zugeteilt werden können (hierauf beruht auch das Übermafs von B 1), dafs also nur ein annäherndes, kein strenges Gleichmafs bezweckt ist. Ohne Zweifel stehen wir vor einer Entwicklungsstufe, nicht etwa über die 1. Satire und ihre Technik hinaus, sondern auf dem Wege von der zweiten zu der ersten.

Sat. I, 6.

Dies dürfte besonders klar werden durch einen Vergleich mit I, 6; denn diese Satire ist zwar im Gegensatz zur zweiten wohlgegliedert und symmetrisch gestaltet, aber gleich der vierten nur annähernd; auch zeigt sie einen viel einfacheren Bau als 4, 3 oder gar 1. Sie zerfällt nämlich in drei Hauptabschnitte, welche annähernd halbiert sind, nämlich so:

$$\text{A}\ \overbrace{22+22}^{44},\quad \text{B}\ \overbrace{20+23\tfrac{1}{2}}^{43\frac{1}{2}},\quad \text{C}\ \overbrace{21+22\tfrac{1}{2}}^{43\frac{1}{2}}.$$

Zur Begründung genüge, dafs Kiefsling nach dem 44. Verse im Drucke, nach dem 89. in der Nacherzählung absetzt. Dafs nach Vers 22 mit *sed fulgente* jene Digression anhebt, welche das *nunc ad me redeo* veranlafst, ist augenscheinlich, desgleichen auch, dafs mit 110 die Beschreibung des behaglichen Lebens des ehrgeizlosen Dichters beginnt, die Schilderung der den Emporkömmling verfolgenden Unbequemlichkeiten endet. Auch das steht bei Kiefsling; und wenn ich 1½ Verse (88/89) dem Sinne nach zu C rechne, die nach Kiefsling des Satzabschlusses halber B zufielen, so führt das keineswegs zu einem Streite, sondern zurück auf jene Erscheinung, welche wir bei den Übergängen in S. 4 regelmäfsig wiederkehren sahen.

Allmählich aber taucht vor uns die Möglichkeit auf, das relative Alter der einzelnen Satiren, d. h. die Reihenfolge

ihrer Entstehung annähernd zu bestimmen, je nach der Entwicklung, der Stufe der in ihnen angewandten Dispositionskunst.

Nach diesem Erfolge reizt mich der Versuch, unsere Beobachtung für die Kritik zu verwerten. Da erinnere ich mich des angefochtenen 56. Verses in Ep. I, 1, jenes Selbstzitates, das mir immer schon verdächtig war, weniger weil es ein bloſs zufälliges, keineswegs wesentliches Kennzeichen des Schulknaben enthält, sondern vor allem, weil es eine vielleicht witzige, aber jedenfalls höchst unnötige Erklärung bietet: mit den Worten *recinunt iuvenes dictata senesque* erwacht dem denkenden Leser ohnehin schon die Vorstellung nachbetender Schülerlein, in 56 wird dem Langsamen die Nase daraufgestoſsen. Folgen wir einmal dem so oft erprobten Pfade!

Wir hören, daſs Horaz mit seinen neuerwachten philosophischen Neigungen und Studien in einen Gegensatz gerät nicht bloſs zu den einzelnen Römern allen, sondern zu der timokratischen Grundlage ihres gesamten Staatslebens: die beiden Leitsätze: *vilius virtutibus aurum* und *quaerenda pecunia primum'st* platzen in 53 schroff aufeinander. Auf den Satz, der die Lehre des Janus enthält (53—56), folgen, wie uns der erste Blick des bereits geschärften Auges zeigt, genau 52 Verse (Gesamtzahl 108), just so viele, wie ihm vorausgehen. Das Bild ist 52 | 4 | 52. Wir haben also wieder ein Mittelstück vor uns mit dem eigentlichen Angriffsobjekt, der im politischen Strebertum wurzelnden endemischen Habsucht, dem Gegenpole philosophischer Weltanschauung.

Die erste Hälfte teilt sich mit zwingender Deutlichkeit nochmal genau in der Mitte; denn bis V. 26 werden die neuen Studien und das fern vorschwebende Ideal, das unerreichbare Ziel beschrieben, von da ab der Wert der erreichbaren Elemente. Nicht anders steht es bei Vers 82: hier ist die Antwort, die Absage an das römische Volk erledigt. Das Weitere schildert den krankhaften Unbestand an reich und arm, zuletzt scherzhaft am Dichter selbst; das alles ist der selbständige Nachweis der Unsicherheit und Unfaſsbarkeit des von so vielen früheren Denkern für verbindlich gehaltenen Gemeinempfindens, worin jene Absage gipfelte.

Ebenso deutlich sind kleinere Glieder zu unterscheiden. So ist mit V. 40 die Notwendigkeit, in der Philosophie wenigstens die Heilung von Seelenkrankheiten zu suchen, erledigt, worauf das Positive folgt, das erreicht werden kann: der Sieg über törichte Wünsche durch richtige Werturteile. Nicht minder klar ist, dafs die „Launen des Armen“ in 93 enden, des Dichters eigene Krankheit in 94 an die Stelle tritt. Der Inhalt der zweiten Hälfte liefs sich nicht angeben, ohne diese Punkte mit anzudeuten. Aber auch das ist sicher, dafs nach der Kritik der (an der gesunden Kindheit und Vorzeit und an den Früchten gemessenen) römischen Volksmeinung von V. 70 an die Rechtfertigung der Sondermeinung eines einzelnen beginnt; zwischen 69 und 70 öffnet sich nach Kiefsling sogar eine Kluft.

Minder zwingend ist die Teilung des ersten Stückes an analoger Stelle, also nach V. 15; man könnte nämlich meinen, zur Ankündigung der eklektischen Methode in V. 14. 15 gehöre untrennbar die Mitteilung, wo der Dichter abwechselnd zu Gast sein wolle (V. 16—19); genauer zusehend erkennt man jedoch, dafs die stoische Tugendgefolgschaft und noch mehr Aristipps „Herrschaft über die Aufsenwelt“ jenes Ideal ist, dessen Betätigung *(„gnaviter agere“)* Horaz ersehnt und als unerreichbar beklagt. Also gehören diese Verse zur Beschreibung des fernen Zieles, im Gegensatz zu den bereits gewonnenen Elementen, sondern sich demnach mit diesem Gegenstand von der vorausgehenden Schilderung der neuen Neigungen und des neuerkorenen Weges.

Zunächst ergibt sich demnach folgendes Bild:

$$\overbrace{15+11}^{26} \mid \overbrace{14+12}^{26} \parallel M \parallel \overbrace{13+13}^{26} \mid \overbrace{11+15}^{26},$$

eines der schönsten von allen bisher beobachteten, das wohl Lust machen kann, der Sache noch weiter nachzugehen.

Erinnern wir uns des schon erprobten Mittels, die von der Briefform bedingten Teile auszuscheiden, dann bemerken wir, dafs den drei Versen des Briefanfangs äufserlich allerdings die Schlufsverse 106—108 entsprechen. Aber dieser scherzhafte Abschlufs des eigentlichen Gegenstandes ist kein Briefschlufs.

Der Spafs mufs, wenn die Technik der Epistel nicht gröblich verletzt sein soll, geradezu als Postskriptum aufgefafst werden; ihn auf Mäcenas zu deuten, war einer der sonderbarsten Einfälle Städlers! Die submisse Schlufswendung des Briefes findet sich vielmehr in den vorangehenden drei Versen 102—105, welche freilich mit dem ganzen vierten oder achten Teile verschliffen sind: denn schon in den Versen 94 und 95 kehrt die Anrede *„Maecenas“* wieder, wenn auch erst V. 103 erkennen läfst, dafs die zweite Person nur mehr Mäcenas, nicht mehr jeden beliebigen Leser meinen kann; genau so wurde am Ende des ersten Teiles in Vers 13 *„ac ne forte roges“* scheinbar noch einmal der Adressat, mit ihm aber jeder Leser angesprochen. Wie nun 103 bis 108 als Doppelschlufs sich aneinanderfügt, so stehen vorne die Verse 4—6 mit 1—3 im Bereiche desselben Bildes vom „müden Fechter“; und wie am Schlusse die vorausgehenden neun Verse durch das dreimalige *rides* (95, 97, 101) gebunden sind, allmählich in den formellen Schlufs verlaufend, so entwickelt sich aus der formellen Einleitung in 3×3 immer durch Punkte getrennten Versen die Darlegung der Notwendigkeit des neuen Entschlusses, seines Gegenstandes und seiner Methode. Daraus ergibt sich folgendes kunstreiche Bild

A 3 | 3, 3, 3, 3 ——————— H 3, 4, 2, 3 | 3.

In der zweiten Hälfte sind, wie gesagt, die Gliedchen verschliffen: 94—96 greift durch *rides* nach 97, 101, 102, die Antwort auf die Frage in 97—100 durch einen Halbvers auf 103 über. Das ist die altbekannte Abwechslung in der Gleichheit. Aber niemand wird leugnen, dafs die dreizeiligen Gliedchen hier eine sehr bevorzugte, eine dominierende Rolle spielen. Das zeigt sich überdies auch an anderen Stellen, speziell am Ende der Abschnitte; so bieten die Verse 38—40 und 91—93 (die „Bildung als Linderung aller Seelenleiden“ dort, und die „Launen des Dürftigen“ hier) ebenso eine treffliche Zusammenfassung wie eine herrliche Überleitung, oder doch mindestens das letztere.

Wer sonach folgendes Gesamtbild anerkennt:

3 | 3+9+11 | 14+(9+3) ‖ M ‖ 13+(10+3) | 11+(9+3) | 3

~ + × ⊙ × ○ + ~

der wird angesichts solcher Symmetrie wohl auch zugeben, dafs das Mittelstück gleich Einleitung, Schlufs und Übergängen auch nur 3 Verse zählen darf, nicht 4, dafs also V. 56 auch aus diesem Grunde auszustofsen ist. Es liegt hier übrigens ein fast überkünstliches Schema vor, zu dem wir bisher nur in der ersten Satire ein Gegenstück gefunden haben. Wichtig ist dies insbesondere für die Würdigung des Schlusses. Dieser schien bisher eine Verletzung der Kunstform, wenn er auch psychologisch erklärlich war als der Sieg jenes Interesses, in dem der Dichter „nunmehr ganz aufging", wenn es auch seiner Natur durchaus angemessen war, sich der Unerreichbarkeit des Ideals in einem Scherze, einer gelinden Selbstverspottung zu getrösten. Das Bedenken fällt aber weg, sobald wir Kopf und Nachschrift ähnlich absondern, wie das in Carm. I, 1 mit den Versen 1/2 und 35/36 geschehen mufs, obschon sich hierdurch die ganze Strophenbildung verschiebt. (Klare Endzeilen sind die Verse 6, 10, 14 und besonders 18, die Hälfte des Ganzen, dann wiederum 22; alles übrige ist „verschliffen".)

Carm. I, 1.

Ep. II, 1.

Eine weitere Frage ist, ob die Umstellung in Ep. II, 1, welche den 101. Vers als 107 ansetzt, auf unserem Wege auch eine Bestätigung findet. Der Umfang des Briefes zwingt mich jedoch, auf Andeutungen mich zu beschränken. Nun entspricht auch hier die Einleitung, welche durch persönliche Huldigung an Augustus, durch dessen Vergleichung mit den spätgeehrten Heroen (1—17) auf den thematischen Satz von der Modeliebhaberei für ältere Literatur hinüberführt, mit ihren 27 Versen annähernd den 26 Versen des Schlusses (245—270), der über des Augustus rühmliche Vorsorge für die Epiker der Ablehnung dieses Genres durch Horaz zustrebt. Sodann steht fest, dafs hinter V. 102 (*recte* 101) ein Einschnitt vorhanden ist, jedoch nicht so stark wie Kiefsling annimmt: denn wenn die Bekämpfung jener klassizistischen oder archaistischen Neigungen gipfelt in der Berufung auf das frische stets wechselnde Leben und Streben in Griechenland, so kann die vergleichende Beschreibung Italischer Art, die Folie, davon nicht ganz losgerissen werden. Diese Schilderung des Erwachens und Überwucherns literarischer Neigungen in Italien, welche hier in

einem wunderbaren Gemisch von Scherz und Ernst gegeben wird, sondert sich vielmehr recht merklich und viel stärker von der eigentlichen Geschichte der literarischen Entwicklung; mit ihr (V. 139) beginnt die zweite Hälfte des Gedichtes, deren Umfang zu 132 Versen zu den 138 Versen der ersten Hälfte rechnerisch genau in dem Verhältnisse 26 : 27 steht wie der Schlufs und die Einleitung.

Jenes Stück aber zwischen 102 und 138 umfafst nach Umstellung des strittigen Verses 37 Verse, d. i. genau den dritten Teil jener 111 Verse, welche nach Abrechnung der Einleitung für die erste Hälfte übrig bleiben. Fragen wir deshalb, ob auch ein erstes Drittel vom zweiten sich sondert, ähnlich wie dieses vom dritten, so finden wir den Abschnitt nach Vers 62; das bedeutet die altbekannte leichte Verkleidung der Symmetrie: 36+38 statt 37+37. Die beiden Stücke sondern sich dadurch, dafs das erste seinem Kerne nach die Bewunderung des Alten als Alten ad absurdum führt durch die Unmöglichkeit einer Zeitgrenze, während das zweite zeigt, dafs die Verurteilung des Neuen als Neuen unsittlich und schädlich ist. Da sich aber das erste zu einem Angriff zuspitzt auf den Geschmack der unterrichteten vornehmen kritischen Kreise, beginnt das zweite naturgemäfs von dem zeitweilig und teilweise gesünderen Urteil des allerdings oft auch durch Abgunst mifsleiteten „Volkes“, so dafs der Vers 63: *interdum volgus rectum videt, est ubi peccat* geradezu Thema des folgenden Beweisganges wird. Wegen jenes zweifelhaften 101. Verses jedoch erlauben diese schönen Ergebnisse noch keinen Schlufs; denn 36+39+36 wäre ebenso möglich und nicht minder empfohlen als 36+38+37.

Prüfen wir nun jenen dritten Teil erster Hälfte genauer! Wir sehen leicht, dafs er zunächst die realistischen Neigungen Altitaliens und den Umschlag zu allgemeiner Schreibwut schildert, dann aber an dieser Krankheit eine Lichtseite findet, soferne sie die Erlösung von den allzu materiellen Begierden, ja eine sittliche und religiöse Erhebung bedeutet; demnach ist *crescere res* V. 107 Schlagwort für eine erste, *non temere avarus* V. 119 für eine zweite Hälfte. Und wenn hier die *virtutes* dem *error*

entgegentreten, dann würdigen wir auch den scharfen Kontrast zwischen dem Scherz vom Ende der ersten und dem heiligen Ernst am Schlusse der zweiten Hälfte. Nach der Überlieferung nun zählt diese 19, genauer 19½, jene (16½ oder) 17 Verse; durch Herübernahme aber des 101. Verses wächst auch sie auf 18 Verse, d. h. zu demselben Verhältnisse, das wir in diesem Gedichte überall beobachtet haben. Das heifst: eine von anderen Forschern aus ganz anderen Gründen siegreich versuchte kleine Umstellung hat ohne deren Wissen und Wollen dazu gedient, die Symmetrie, die wir überall gefunden haben, auch hier herzustellen, so dafs ihre Vermutungen durch unsere Funde ebenso gestützt werden wie umgekehrt diese durch jene. Unser Gesetz scheint in späteren Gedichten überall volle Geltung zu haben.

Ich kann von diesem Brief nicht scheiden, ohne auch die zweite Hälfte auf ihre symmetrische Gliederung zu prüfen. In dieser Geschichte der Literatur trennt sich zunächst die altlateinische Periode von der Zeit des griechischen Einflusses (V. 139—155). Diese 17 Verse entsprechen der Einleitung im engeren Sinne. Die Behandlung sodann der dramatischen Poesie wird wiederholt durch Beziehungen auf die Person des Dichters unterbrochen: in V. 180. 181 hören wir, warum er trotz seines lebhaften Interesses auf die Palme des Dramatikers verzichtet, in V. 208 spricht er seine subjektive Bewunderung für den dramatischen „Seiltänzer" aus. Diese zwei Absprünge bedingen weitere drei Teile; der erste schildert den griechischen Einflufs, wie er für die Tragödie erspriefslicher war als für die Komödie, und verliert sich in die Absage des Dichters an die von Ehr- und Habsucht vergiftete Welt des Theaters (155—181), 26 Verse, welche dem Umfange des Schlusses entsprechen; die zweite beschreibt die eigentümlichen Schwierigkeiten, die dem Dramatiker im Schofse des Publikums erwachsen, gibt mithin eine tiefere Begründung seiner trotz aller Bewunderung feststehenden Absage (182—213 = 32 Verse); der dritte empfiehlt, zum Schlusse überleitend, die minder wirksame Buchpoesie der fürstlichen Pflege, erst nach dem Beispiele Alexanders, dann

gegen dasselbe (214—244 = 31 Verse. Vgl. A 2 und A 3 zu 38 und 37 Versen!).

Um das Gesamtbild herzustellen, mufs ich, ungern zwar wegen des Mifstrauens, einigen subtileren Dingen nachgehen; aber halbe Arbeit ist auch zuwider. Da wir nämlich bemerkten, dafs die „vorgriechische Zeit“, diese förmliche Einleitung der zweiten Hälfte, 17 Verse umfafst, d. h. so viele, wie am Anfange dem Augustus gewidmet sind, mufsten wir geneigter werden, den Absatz hinter V. 17 stärker zu betonen und die folgenden 10 Verse versuchsweise zur Untersuchung über die Altersgrenze der Klassizität herüberzunehmen, welche bis 62 währt. Deren neuer Umfang zu 46 Versen würde einerseits unförmig, stände aber in dem alten Verhältnisse zu 43, der Summe der ersten zwei Teile von B: diese sind in strengerem Sinne literarhistorisch als das Folgende, können also wohl abgetrennt werden. Trennen wir auch in dem neuen Teile (18—62) die eigentlich literarischen Teile, welche mit bestimmten Namen von Dichtern oder Denkmälern operieren, von der logischen Klitterung, dem „Sorites“, so ergeben sich mit V. 36, 49, 62 Gruppen zu 10, 22, 14 Versen. Den Wert des oben gesicherten Paares 22+14 = 36 kennen wir schon, den Wert 10+22 = 32 erkennen wir wieder aus der zweiten Hälfte. Das gibt ein so künstliches, verschlungenes Gesamtbild, dafs selbst Sat. I, 1 und Ep. I, 1 überboten werden, nämlich:

```
            46                   43
17 + 10 + 22 + 14, 38, 37 ‖ 17 + 26, 32, 31 | 26.
 ×                           ×    +   o   o    +
       27   32   36
       +    o
```

Ich bemerke, dafs sich schwerlich eine Einwendung finden wird, die ich mir nicht selbst gemacht hätte; und wer hier das Komplizierte unglaublich schilt, der möge wenigstens das Einfache nicht mit verwerfen, das wir so oft, so bestimmt beobachtet haben.

Eigentlich bin ich am Ziele: ich kann es ruhig dem aufmerksamen Leser überlassen, die übrigen Sermonen unter demselben Augenwinkel zu betrachten. Eine einzige Erscheinung

möchte ich noch besprechen, welche uns an einem Gedichte gegenübertritt, dessen Symmetrie auf ähnlichen Verschlingungen und wechselnden Verbindungen beruht, Ep. I 2. Hier ist klar, dafs der Briefanfang, V. 1 und 2, sowie das scheinbare Thema V. 3—5 als Einleitung abgesondert werden und ihr Gegenstück im Schlusse haben müssen; da aber im folgenden 11 Verse der negativ warnenden Ilias und 15 der positiv vorbildlichen Odyssee gewidmet sind, so ergeben sich durch Zusammenfassung der Einleitung mit dem ersten Teile zwei fast gleiche Stücke: (5+11) und 15. Auch der Schlufs bietet 2 (oder doch fast 2) Verse des eigentlichen Briefschlusses und 3 (oder doch fast 3) Verse — diese Halbverse dienen, wie so oft, zur Abwechslung im leise verschleierten Gleichmafs —, welche insofern von den vorausgehenden Einzellehren oder Gnomen sich sondern und zum Briefschlufs hinüberleiten, als sie sich rein persönlich zuspitzen; denn das zweimalige *nunc* und das *puer* gehen im Grunde nur den Adressaten an. Dennoch müssen diese drei Verse auch zu der vorausgehenden Spruchsammlung gerechnet werden; hierdurch nämlich erhält dieser Teil den Umfang von fast 27 Versen (44—70 Anfang), also den fast gleichen Umfang wie die Ausführungen über Ilias und Odyssee zusammen; sie teilen sich auch gleich jenen, da 11 Verse (44—54) die Reinigung des Gemütes, diese Vorbedingung jedes Glückes und Genusses als notwendig erweisen, während 15 (55—69) den Kampf gegen die einzelnen Leidenschaften empfehlen. Vom 54. Verse zwar haben wir später noch zu reden. Zuvor jedoch stellen wir fest, dafs zwischen 31 und 44 ein „Mittelstück“ von 12 Versen bleibt, durch V. 37 in fast gleiche Hälften geteilt (5½+6½); die erste mahnt zu rastloser Tätigkeit bei Tag und Nacht, die zweite rät die Heilsarbeit doch ja ungesäumt zu beginnen. Hier steckt der Kern des Gedichtes, der Zweck des Briefes, nicht in der allegorischen Umdeutung Homers, welche nur benutzt wird, von der Beschäftigung des Jünglings zur ernsteren Arbeit des Dichters hinüberzuführen. Hierdurch aber gewinnt der zweite Brief programmatische Bedeutung gleich dem ersten, und wir wissen jetzt, warum er seine bevorzugte Stellung erhalten hat.

Ep. I, 2.

Die Einschnitte, die wir benutzt haben, nach 16, 31, 43 und 54, finden sich mit Ausnahme des letzten auch bei Kiefsling, sind also unanfechtbar; das Bild aber, das wir gewinnen, läfst sich graphisch nur schwer und nur unter Verzicht auf die Halbverse darstellen wie folgt:

```
         A 16               12              15
            ×                o               ×
     ⌒⌒⌒⌒⌒⌒⌒⌒⌒⌒⌒          ⌒⌒⌒            ⌒⌒⌒
E  2+3 | +11+15 ‖ M  6+6 ‖ B  11+12+3 | 2
   ⌣⌣⌣     +   ×               +   o     ⌣⌣⌣
    5                                   S 5
```

Zu all diesen Merkwürdigkeiten kommt noch: V. 54 *sincerum'st nisi vas* ist sicherlich Ergebnis und Abschlufs der vorausgehenden Betrachtung, ist durch Ideenassoziation unlösbar mit dem Worte *sorde* in 53 gebunden; aber mit *testa recens* in V. 69/70 zusammengehalten wird es zum Teile eines Bildes, welches die ganze folgende Reihe scheinbar vereinzelter Sittenlehren als Rahmen zusammenzwingt, verlangt also auch seinen Anteil am letzten Schlufssatze. Das ist die Höhe, die Blüte Horazianischer Dispositionskunst, dafs die Glieder ihre scharf gekerbten, aber gelenken Absätze haben, nicht blofs organisch verbunden sind, sondern derart, wie etwa das Handgelenk sowohl zur Hand gehört als zum Arme usf.

Ep. I, 14.

Noch einen Blick, ehe wir vom eigentlichen Lehrgedichte Abschied nehmen, auf eine zweite Blüte, Ep. I, 14! Die Absonderung der 5 Einleitungs- und 5 Schlufsverse, die Teilung von A und B in 21, die Halbierung von A bei 13 (in 8+7½), von B bei 30 (in 9½+9), ja die Halbierung von A 1 in 4+4, von A 2 in 4+3½ (V. 6—9, 10—13, 14—17, 18—21), von B 1 in 5½+4, von B 2 in 5+4 (21—26, 26—30, 31—35, 36—39), das sind lauter Dinge, die nicht mehr überraschen, die jetzt gewifs auch meine Leser bemerken, zumal an 7 von 9 Stellen die schwerste Interpunktion nachhilft. Merkwürdig aber ist, dafs die erste Hälfte von A 1 von der zweiten zwar unterschieden wird, dieweil Satz gegen Satz steht *(me quamvis — tu dicis)*, dafs aber trotzdem A 1 auch als Einheit aufgefafst werden soll, ja sogar in noch höherem Grade, als Gegenstück nämlich zu A 2; hier wird geschildert, wie Herr und Knecht

an der nämlichen Krankheit leiden, dort, wie sie sich im Punkte der Konsequenz und des Geschmackes unterscheiden; deshalb greift auch der Gedanke trotz Satzendes mit den Worten *rure ego viventem* hinüber in das zweite Stück. Desgleichen ist in A 2 der Satz *non eadem miramur* usw. gemeinsam für beide durch Satzschlufs unterschiedene Hälften, eben Konsequenz und Geschmack betreffend. Und wiederum ist merkwürdig, dafs in B 1 die zwei Hälften (Vermifste Freuden — schwere Arbeit des Sklaven) zwar hervortreten, aber nicht etwa blofs der scharfen Satztrennung bei *et tamen* entbehren; vielmehr ist der zweite Gedanke in Vers 23 schon vorweggenommen. Im Gegenstück (von den entschwundenen und jetzigen Freuden und dem bifschen Arbeit des Herrn) ist die Gliederung überhaupt nur noch dadurch markiert, dafs fünf positive Sätze lauter negativen vorangehen.

Wenn ich endlich noch darauf hinweise, dafs die Arbeit des Herrn, V. 39, kaum den vierten oder fünften Teil des Raumes beansprucht, den das Schaffen und Wirken des Sklaven einnimmt, so bemerke man, statt zu lachen, lieber die Sorgfalt und Kunst, womit hier alle Kleinigkeiten berechnet, abgepafst und zusammengestimmt werden, wie z. B. die halbvergessene Cinara und der aufgegebene Falerner der taberna und tibicina, wie cena und somnus dem fornix und der popina gegenüberstehen, oder dafs sich am Anfange Meier, Pächter und Herr genau so ausnehmen wie am Ende wieder Meier, Sklaven und der gescheitere Herr. Und derlei noch vieles!

Und nun, meine Herren Zweifler, ehe Sie diese Studie verurteilen, schlagen Sie schnell noch Ep. II, 2, 124 auf und lesen Sie die Worte, mit denen Horaz die Tätigkeit des wahren Dichters „*qui legitimum cupiet fecisse poëma*“ (V. 108) des näheren beschreibt:

Ludentis speciem dabit et torquebitur, ut qui
Nunc Satyrum, nunc agrestem Cyclopa movetur.

Hören Sie: es wird alles aussehen wie ein Spiel und doch wird er sich dabei wenden und drehen und wohl auch ein bifschen abquälen, wie ein Tänzer auf der Bühne. Alles Schönheit, alles Leichtigkeit, elegante Beweglichkeit und viel Mühe, harte Arbeit, saurer Schweifs und Gliederverrenken dazu!

Hiermit wollte ich schliefsen, dieweil das wirklich Neue, das ich gefunden, erschöpft schien. Nachträglich fürchte ich eines Unrechts gegen Staedler schuldig zu werden, wenn ich an den Oden ganz vorübergehe; denn auf diesem Gebiet mufs ich ihm ein Vorrecht zugestehen, da er nicht blofs ähnliche Gebilde wiederholt hergestellt, sondern die Gewifsheit einer derartigen Dispositionstechnik für die Kritik auszunutzen versucht hat. Für beides finde ich die schönsten Belege in den sogenannten Römeroden des III. Buches, deren Zusammenhang Staedler einerseits schärfer erfafst als herkömmlich (wenn er z. B. der „Anrede an die Knaben" 2 eine „Anrede an die Mädchen", via Mütter, 6 entgegenstellt), anderseits aber lockert durch die Annahme verschiedener Entstehungszeiten oder wenigstens dadurch, dafs er ihre doch auf den Dichter selbst zurückgehende Zusammenstellung zu einer Gruppe völlig aufser Auge läfst. Die Folge hiervon war, dafs er alles übersah, was nicht für die jeweilige Ode selbst, sondern auf deren Verknüpfung berechnet ist, darunter sogar so auffallende Dinge, wie die Eröffnung der 1. und 4. Ode durch abgetrennte korrespondierende Strophen, welche je eine Halbgruppe einleiten, und wiederum den strengen Zusammenhang derselben 1. Strophe von 4 mit der letzten von 3: da sich die Muse dort in den Himmel verstiegen hatte, wird sie hier eigens auf die Erde zurückgerufen! *(Descende caelo!)* Wer an solchen Verschlingungen vorbeisieht, entbehrt natürlich eines Schlüssels für Bau und Organisation auch des Einzelliedes. Gleichwohl hat Staedler viel Richtiges gesehen: das Licht, das mir leuchtete, ist ihm offenbar aufgegangen, da er für den Strophenbau von 3, nach der Bemerkung, dafs das Gedicht in zwei streng symmetrische Hälften zerfalle, deren zweite, ab V. 37, die Prophezeiung der Juno enthalte, folgendes Schema vorlegt: 2+2+2+3 : 3+2+2+2. Doch kann ich nicht zugeben, dafs er hierbei sehr genau gewesen sei; denn es ist ganz unmöglich, die vorletzte Strophe mit der letzten zu einer besonderen Gruppe zu binden oder sie überhaupt in irgendwelchem Sinne von der drittletzten zu trennen: die Schlufsstrophe hat ja als jäher Abbruch der Phantasie eine gewisse selbständige Geltung und nichts mit den beiden anderen zu

Carm. III, 1—6.

Carm. III, 3.

schaffen, diese dagegen verbieten in gleicher Weise die Erneuerung Trojas, gehören also zusammen. Nicht minder willkürlich ist die erste Gruppe (3×2) A, da die 5. Strophe in die Erzählung vom Götterrat und den Kopf der Rede zerklafft, so dafs eine Hälfte zum vorhergehenden, die andere zum folgenden Paare gehört. Unanfechtbar ist also nur die Gegenüberstellung der Dreiergruppen in der Mitte M: „der Grund des Zornes ist erloschen, ich erkenne Romulus an“, 25—36: „in der Ferne mag die Troerstadt zur Herrschaft kommen“, 37—48. Dadurch erkennen wir, dafs das Ganze in drei Hauptteile A, M, B zu je sechs Strophen zerfällt, wovon M auf eine Untereinteilung in Dreiergruppen weist: A verkündet die Apotheose des Augustus im einmütigen Götterrat, M die zwei Zugeständnisse der Juno, B ihre Prophezeiung der Weltherrschaft nebst ihrer Bedingung, — wobei es leider zweifelhaft bleibt, so wichtig die Sache für die Würdigung des Kunstwerkes wäre, ob dieser Vorbehalt nur poetischen Zwecken, der Durchführung des persönlichen Charakters der versöhnten Göttin dienen oder ein Protest sein soll gegen den damals schon erwachten, durch des Antonius Niederlage jedoch verscheuchten Traum von einem Ost-Rom. — Die Nacherzählung war nicht möglich, ohne jeden Teil zu halbieren; trotzdem kommt die Abwechslung sehr zur Geltung. Denn A zeigt in Wahrheit dieses Bild:

$$2+1+1\tfrac{1}{2}+1\tfrac{1}{2}.$$

Die 3. Strophe gehört nämlich insofern zu 1 und 2, als in ihr der *vir iustus et tenax* endlich genannt wird, insofern aber zur vierten, weil die zwei vergötterten Paare Pollux Hercules — Bacchus Quirinus einander entsprechen; die vierte greift ihrerseits syntaktisch in die fünfte über und zieht deren erste Hälfte an sich, und 4 bis 6 sind zusammen die Schilderung des entscheidenden Götterrats. B aber gestaltet sich so:

$$2+1+2+1:$$

freundliche Prophezeiung = Str. 13, 14, Bedingung Str. 15, drohende Prophezeiung Str. 16, 17; Schlufs Str. 18. Das Gesamtbild entspricht dem vorgeschrittensten Stadium horazianischer Kunst.

Vielleicht ist es der Mühe wert, die von Staedler gegebenen Schemen der anderen Römeroden kurz nachzuprüfen, ehe wir das entscheidende Gedicht in Angriff nehmen.

Carm. III, 1.

Für I finden wir: 1+3+2+2+2+2. Richtiger wäre:

A (1+1+2) B (2+2) C (2+2).

In der Mitte nämlich gehören die zwei Paare: der schlaflose Reiche und das sanft schlummernde Bäuerlein, der Zufriedene und der gequälte Grofsgrundbesitzer, schon deshalb ganz nahe zusammen, weil in Wahrheit nur drei Gestalten in Frage kommen; die Mittelglieder sind identisch, der kleine Mann der idyllischen Welt erscheint zweimal; a : b = b : c. Ähnlich ist die chiastische Anordnung des 3. Stückes C: die Aufsenglieder sind der blasierte Millionär und der zufriedene Dichter, die Innenglieder aber die Macht der Sorge und die Ohnmacht des Reichtums. Nicht minder klar ist, dafs die „nie gehörte" Weihestrophe (2), das hohe Lied von Juppiter mit 3 und 4 höchstens dadurch gebunden werden kann, dafs man in Juppiter vielleicht den Vollstrecker der Necessitas sehen darf. Sonst wirkt gerade der Kontrast zwischen der Gottheit und dem Nichts des ersten, des höchststehenden Menschen. Die Gesamtgruppierung ist so wunderbar, dafs ihre Erkenntnis ausnahmsweise auch den poetischen Genufs vermehrt.

Carm. III, 2.

II ist so gegliedert: 4+2+2. Deutlicher und des Dichters Absichten entsprechender war 4+(2+2) oder — denn auch die Untereinteilung von A sollte nicht übersehen werden: (1½+1½+1)(2+2). Die 4. Strophe hat tatsächlich selbständige Geltung: das schallende *Dulce et decorum* wiegt fast so schwer wie die bekannten „Mittelstücke". Aber selbst die ersten drei Strophen teilen sich insofern, als die erste Hälfte vom Standpunkt der Römer, die zweite von dem der Feinde gesprochen und gedacht ist. Und nicht ohne Staunen stehen wir zum zweiten Male vor dem irrationalen Teile 1½.

Carm. III, 5.

V teilt Staedler unter besonderem Lobe also: 4+6+4. Das scheint rätselhaft, da 4 syntaktisch nach 5 übergreift und die Rede des Regulus erst inmitten von 5 beginnt. Mit einem „ungefähr" aber opfert man das Prinzip. Die Teile sind:

a) Augustus rettet die Ehre des Reichs gleich b) Regulus, da er von Carthago erzählte und c) zeigte, dafs von den Gefangenen nur Schmach zu erwarten ist, daran d) sogar sein Leben und Glück setzte. Also 3+3 | 4+4. *Nec vera virtus* V. 29 hat, wie schon Kiefsling bemerkt hat, nahezu die markierte Mittelstellung. Will man weiter teilen, so ergeben sich teils Hälften (in b: Erzählung vom Auftreten des Regulus — der Kopf seiner Rede; in d: Regulus vor der Entscheidung — beim Scheiden), teils Absonderungen eines Bruchteiles (in a: Augustus, Gott auf Erden — wird keine Römerparther dulden; in c: Verlorene Mannestugend ist dahin — der Rest ist Schande). Das Gesamtbild, das wieder mit 1½ zu rechnen hat, ist dieses:

(1+2) (1½+1½) || (3+1) (2+2).

Carm. III, 6. Die Gliederung von VI in 4+4+4 ist richtig und einwandfrei. Doch sieht man leicht, dafs die Variation der Unterteile (2+2) (1+3) (3+1) hervorgehoben werden konnte. Man gliedere: Beleidigte Götter — schreckliche Strafen! | Giftquelle im Hause — die Sünden der Mädchen und Frauen. | Wie anders die Vorzeit — wie schlecht die Aussicht!

Carm. III, 4. Von vornherein aber strebten wir der IV. Ode zu, welche Staedler also gliedert: 2+7+3+6+2. Denn des neuentdeckten Kunstgesetzes sicher, schliefst er, dafs in der zweiten Hälfte eine Strophe verloren sei, damit hier die Gleichzahl 7 wiederkehre, und leitet mit gewohnter Kühnheit, gewohntem Scharfsinn den Inhalt der verlorenen Strophe aus Carm. II, 19 ab. Mit Lücken und ausgefallenen Stellen hat allerdings bisher die Horazkritik meines Wissens nicht gerechnet; und das Vertrauen wächst nicht, wenn hier aufserdem Strophenverschiebung angenommen werden mufs. Die 19. Strophe soll vor die 17. und hinter die 16. gesetzt werden, weil sie dort den Gedankenabschlufs, den Ausgang der Schlacht bedeute, hier aber zwei zusammenhängende, die *testes* aufzählende Strophen zerreifse. Dabei macht er sich gar nichts daraus, die zwei *nec (nec peredit, nec relinquit)* zu trennen. Auch weifs ich wirklich nicht, wie er die Möglichkeit bestreiten will, die unterm Ätna seufzenden bestraften Giganten unter jene *testes* zu zählen; und warum soll der selbstverständliche Ausgang jenes Kampfes nicht

ein Glied bilden in der Kette der Erscheinungen, welche den Sieg der göttlichen Gerechtigkeit im Sturz brutaler wilder Kräfte bekunden? Aber nicht bloſs auf dieser Umstellung beruht Staedlers Schema, sondern auch auf dem willkürlichen Einfall, die thematische Strophe 17 *(vis consili expers)*, d. h. die drei *sententiae*, von ihren Belegen *(testes sententiarum)* zu trennen. Verzichtet man auf diese Trennung, dann hat der Schluſsteil 3 und ohne jene Umstellung sogar 4 Strophen. Die Bedeutung der Vierzahl für das Gedicht bestätigt des weiteren unser Verwerfungsurteil für jenes Schema.

Auch sahen wir früher schon, daſs die Einleitungsstrophe *Descende caelo* als Gegenstück zu *Non hoc iocosae* in III. ganz abzukappen ist. Die zweite, der Beginn der Vision, gehört aufs nächste zu jenen Strophen, welche aus dem göttlichen Schutze des Dichterknaben seine Bestimmung, die Möglichkeit seiner Entzückung erkennen lassen: hierdurch entsteht eine Vierergruppe, welche der folgenden genau entspricht, deren erste Hälfte die treue Hut der Musen in Gegenwart und Vergangenheit schildert, während die zweite das Vertrauen darauf in jeder, in der gefährlichsten Lage bekundet. Beide Gruppen bereiten das ekstatische Gesicht vor, das er allein verkündigen will: Augustus in der Musengrotte. Zu diesem Ziel ist alles vorausgehende Vorspiel, ja pure Einleitung zum Zwecke der Beglaubigung des Propheten. Das Bedürfnis der Beglaubigung verrät den unechten Propheten, den Pedanten sogar; das fabelhaft Sprunghafte des Liedes aber entspricht dem Visionären und rettet somit die künstlerische Reputation des Dichters. Also dem treuen Diener der Musen, dessen ganzes Leben ihnen gehört, ist ein Blick gegönnt in die pierische Grotte: Was er da schaut, meldet eine einsame Strophe, genau so einsam wie die einleitende erste. Das Bild dieser Hälfte ist demnach ebenso sicher als symmetrisch:

$$1+4+4+1.$$

Die entscheidende Strophe hat wiederum nahezu Mittelstellung: es folgen noch 10 Strophen, das Gedicht hat zwei absolut gleichgemessene Hälften. Und wenn das ihr vorangehende Stück zum nachfolgenden sich verhält wie 9 : 10, so entspricht dies genau dem Verhältnis der III. zur IV. Ode

18 : 20. (I und VI decken sich, je 12 Strophen, die beiden mittleren sind die kleineren.)

In der zweiten Hälfte haben wir die *sententiae* und *testes* zu 4 Strophen bereits ausgeschieden und sehen leicht, dafs die Schilderung, nicht des Titanenkampfes, sondern der freundlichen und feindlichen Kräfte wieder 4 Strophen umfafst; zwei stehen an der Spitze, welche das Thema enthalten: der Sieg, die ewige Herrschaft des musenberatenen Juppiter. Das gibt das schöne, altgewohnte Gegenbild 2+4+4. Immerhin sondert sich die erste Halbstrophe, nicht als Übergang, sondern als wunderbares Band zwischen den Hälften. Langsam wurde die Stimmung erzeugt, welche Augustus bei den Musen sehen durfte, und lauschend stellt sie nun die Frage: Was sie ihm wohl erzählen mögen? — Nun ja, sie geben ihm denselben milden Rat wie einst dem Weltenherrscher Juppiter, so dafs wir wohl hoffen dürfen, er werde auf Erden, klug und mafsvoll schaltend, ebenso Herr werden über alle bösen Gewalten. — Hierdurch verändert sich das Gesamtbild:

$$1 \mid + \overbrace{1+3} + 4 + 1\tfrac{1}{2} \parallel 1\tfrac{1}{2} + 4 + \overbrace{1+3}.$$

Dieses entspricht der höchsten Kunst, der letzten Entwicklungsstufe. Und wenn uns hier wiederum die Halbstrophe begegnet, so deutet diese neue Vorliebe auf den Wunsch, in gröfserem Zusammenhange die selbständige Existenz, die unmittelbare Wirkung der Strophe als Kunstform wieder aufzuheben oder doch zu mildern. Ein Schema altbekannter Art fanden wir wieder, aber mit dem Nachweis einer Lücke, mit der Verwendung des neuen Kriteriums in dieser Richtung war es nichts.

Eine andere Frage ist es natürlich, ob auf diesem Wege Eindichtungen, Fälschungen entlarvt und abgestofsen werden können. Wir haben diese Frage oben schon bejaht. Die Fälle sind jedoch, um das gleich zu sagen, äufserst selten, sie werden an den Fingern noch abgezählt werden können. Ich habe deshalb keine Lust, die Zahl der Höllenrichter zu vermehren, die den Horaz, den sie nicht zu erklären vermochten, kläglich zerzausten, keine Lust, ihre vergessenen Anklageschriften nochmal

aufzuschlagen, und erwähne von Bedenken nur, was mir gerade einfällt, weil die Entscheidung ja doch durch unsere neue Methode erfolgen soll. Als Beispiel wähle ich zunächst die berühmte Huldigung an den vergötterten Augustus I, 2, welche dem Horaz bedeutend genug schien, als erstes Stück dem Widmungsgedicht an Mäcenas zu folgen, seiner Stellung zu den beiden hohen Herren entsprechend. Hier war mir von jeher die 10. Strophe

Carm. I, 2.

Heu nimis longo satiate ludo,
quem iuvat clamor galeaeque leves
acer et Mauri peditis cruentum
voltus in hostem

anstöfsig und bedenklich: ich sah, dafs in der ersten Zeile der Vokativ steht, wo nur *satiatus,* der Nominativ, am Platze wäre, ich sah, wie furchtbar leer die zweite Zeile ist, ich sah, dafs die dritte in der überlieferten Gestalt jeden Zweifel an der Unechtheit ausschlösse, d. h. wenn nicht Tan. Faber und Bentley den guten Einfall gehabt hätten, ***Mauri*** durch ***Marsi*** zu ersetzen. (An derlei Konjekturen glaube indes, wer will!) Ich erkannte, wie unpassend das dunkle und unzulängliche Wort *ludo* ist, erkannte das just aus Kiefslings Rettungsversuch: was ist das für eine Idee, von einem Wunsche nach einem „rechten frischen Krieg“ zu fabeln, als ob die Bürgerkriege daneben zu einem Spiele werden könnten! Ich sehe, dafs *ludo* ohne entsprechendes Attribut gerade so matt und farblos ist wie der *cruentus hostis,* der überdies entweder vom scharfen Blicke blutet oder so scharf angesehen wird, weil er bereits Blut vergossen hat. Ich sehe, dafs der Relativsatz dem vorangehenden *quam Jocus circumvolat et Cupido* nachgebildet ist; aber während dort das Gefolge genannt wird, das mit der Göttin kommen soll, ein Glied aus der Reihe der Angerufenen, wird hier von Dingen gelallt, die mit der gewünschten Erscheinung gar nichts zu tun haben. Ich sehe, dafs *heu* an dieser Stelle unlogisch ist: es möchte freilich auf die „allzu lange Dauer“ des Spieles deuten; aber der Weheruf gehört zum Anruf, die Interjektion zur Verbalform, und wenn Mars endlich doch ersättigt ist, so ist das kein Grund zur Wehklage; im Gegenteil!

Ich sehe, dafs die ganze Anfügung unlogisch ist; denn wenn Mars sein Geschlecht lange vergessen hat, dann hatte er auch seine Freude nicht am Marserkampfe; und wenn er jetzt, weil er ersättigt ist, wieder darauf hinsieht, dann hat er sich an etwas anderem ersättigt und anderswohin geschaut. Ich sehe, dafs auch der Einfall „Marser" ein Blender ist, denn er pafst im Grunde doch nicht zur Paränese an die ***Romana iuventus***, welche indirekt wenigstens sicherlich zu den Absichten des Dichters gehört. Ich sehe, dafs die Strophe ohne jeden Schaden wegbleiben könnte, ja dafs sie die dreifache Fügung mit *sive* höchst störend unterbricht und den Ton, die ganze Stimmung der Umgebung nicht minder. Ich sehe, dafs sie veranlafst worden ist durch das Wort *auctor*, das dunkel scheinen konnte, so man nicht aus *genus* „*generis*" heraushörte, dafs also ein Glossem in Versen, der vorangehenden Strophe kläglich nachgebildet, vorzuliegen scheint. Aber all das hebt schliefslich die Möglichkeit nicht auf, dafs der Dichter selbst einmal „geschlafen" habe. Mehr Eindruck macht schon, dafs es viel anständiger wäre, dem abgelehnten Apollo 2, der abgelehnten Venus 2, dem abgelehnten Mars 2, dem richtigen Mercurius 4 Zeilen zu widmen (—2—2—2+4) statt —2—2—6+4 anzusetzen. Denn nach dieser Richtung haben wir Art und Geschmack unseres Dichters genügend erprobt. Entscheidend aber mufs die Gesamtgliederung sein.

Hier begegnen wir natürlich Staedlern mit dem nicht gerade lockenden, doch an sich nicht unmöglichen Ansatz 5+5+3 (nebst der Bemerkung, dafs eben jene 10. Strophe durch „Übergreifen" die Struktur des zweiten Fünfergliedes „unterbreche"!). Staedler beruft sich auf die „syntaktischen Einheiten". Sonderbar! Dafs die letzten drei Strophen durch ihre Anrede an Mercurius-Caesar dem Gedanken nach eine Einheit bilden, das ist unzweifelhaft, aber syntaktisch ist doch das dritte *sive* mit den beiden vorangehenden derart gebunden, dafs — ohne jene störende Strophe — das künstliche Gebilde entstände: 2+1+2, d. h. zwei Dreiergruppen mit gemeinsamem Schlufs- resp. Kopfstück, ein Gebilde, welches der letzten höchsten Stufe Horazianischer Kunst entspräche. Zu allem Über-

flufs können die Strophen 9 und 11 auch von Strophe 8 nicht getrennt werden, so dafs wir Staedlern nicht weiter zu folgen vermögen. Dagegen sehen wir leicht, dafs dem dreistrophigen Schlufsgedanken in herkömmlicher Weise eine dreistrophige Einleitung entspricht, wie die Wetterstürme Juppiters eine Wiederkehr der Pyrrhaflut befürchten liefsen, und dafs diese Einleitung mit den folgenden Strophen genau so innig zusammenhängt wie der Schlufsteil mit den ihm vorangehenden. Lassen wir denn die disparaten Teile: Schrecknisse der Vergangenheit — Gebet um resp. an den Erlöser der Zukunft, von den Endpunkten aus gegen die Mitte zusammenrücken, und sofort erhellt Staedlers zweiter Irrtum: die Grenze ist nicht hinter 5, sondern trotz des scheinbaren Gedankensprungs erst hinter 6; an die Schrecknisse selbst knüpfen sich, wie die Ursache (Cäsars Ermordung Str. 4, 5), so auch Folge und Erfüllung (Bürgerkriege und spärlicher Nachwuchs Str. 6). Hierauf erst beginnt die Anrufung, das Gebet, und zwar mit dem Zweifel, welcher Gott der richtige Nothelfer, bis die Versuche mit allen Beschützern des römischen Staates, meinetwegen auch des Julischen Hauses, auf den führen, dessen Inkarnation bereits erfolgt sein mufs. Und wenn das *audiet ... iuventus* der 6. Strophe trotzdem auch dem *quem vocet?* der 7. merklich näher steht als sein vorangehendes Gegenstück *vidimus (parentes)*, so bewährt das nur die Kunst, die so oft schon, wo sie trennte, auch zu binden verstand. Es ergaben sich aber mit Sicherheit zwei Hälften (6 : 7), jede wieder geteilt, und diese Viertel umfassen sämtlich drei Strophen, bis auf das dritte, welches allein deren vier hat. Das Bild aber ist folgendes:

$$(3+\overset{\frown}{2+1})\ \|\ (\overset{\frown}{1+3}+3).$$

Dieses Bild nun ist weder symmetrisch noch harmonisch: das übergrofse Glied zerstört einfach die Wirkung aller Bindungen zweiten Grades. Eine Form aber, welche den bisher ausnahmslos beobachteten entspricht, entsteht nur dann, wenn Strophe 10 gestrichen wird. Dann haben wir:

A	1) Genug der Schrecken	welche die Sintflut kündeten,
	2) Hereingebrochen schon nach Cäsars Tod,	der durch die Bürgerkriege erfüllten Zeichen!
B	1) Wen rufen in der Not?	Kommt Apollo, Venus, Mars?
	2) Nein! Mercurius-Cäsar ist es:	Ihn wollen wir festhalten als Retter!

Also: 3+2+1 ‖ 1+2+3, oder sogar:

$$(1+2)+(2+1) \parallel (1+2)+(1+2);$$

denn 2—5 handeln von der Flut, 6 und 7 geben den Notschrei, 7—10 nennen die Nothelfer, 11 und 12 ist Schlufsgebet. Die Teilung der 7. Strophe in der Mitte entspricht der jüngsten Beobachtung, die wir bei den Römeroden gemacht haben. Die Athetese von 10 ist zweifellos.

Gelingt dieses Verfahren auch bei kleineren Gedichten?

Carm. I, 24.

In I, 24 scheint mir die 1. Strophe mit Recht angefochten worden zu sein. 1. *Ergo* (Also ist es wahr? ist Quinctilius tot?) verliert in der zweiten Strophe seine elementare Kraft. „Gefolgert“ kann aus Strophe 1 nichts werden; es wird unlogisch! 2. Melpomene wird zur Totenklage aufgerufen, während das klagende Präludium alsbald zum (stoischen) Trostgedichte wird. 3. stimmt der Ton der Anrufung und die Entschuldigung mafsloser Klage nicht zum Zwecke. Trotzdem haben wir den Dichter nicht zu korrigieren.

Indes ist es sicher, dafs hier zwei Strophen gegen zwei andere stehen, wunderbar unter sich gebunden. Die Klage des Dichters geht über in die Klage des Freundes, Vergils Trauer führt auf sein orpheisch Lied, dessen Ohnmacht führt auf das unerbittliche Schicksal, dieses auf die Notwendigkeit sich zu trösten:

$$1+(\tfrac{1}{2}+\tfrac{1}{2}) \parallel \tfrac{1}{2}+1+\tfrac{1}{2}.$$

Soll angesichts dieses Schemas die erste Strophe für echt gelten, sie müfste in unseren Drucken durch ein grofses Spatium und zwei * * vom eigentlichen Körper getrennt werden. Für so lockere Teile fehlt aber das zweite Beispiel.

Nun wären wir wiederum am Ziel. Oder soll ich der Vollständigkeit halber auch von den Epoden sprechen und darauf aufmerksam machen, dafs unter 17 Gedichten nicht weniger als drei Zwanzigzeiler sind (4, 7, 8) und zwei Sechzehnzeiler (6, 14), welche die Teilung in glatte Hälften zu 10 resp. 8 gestatten? Erwähnen, dafs Staedler die 12. Epode also teilt: 6+6+8+6? Richtig hiefse es nämlich 6+7+7+6, denn die Ankündigung der Rede zählt nicht zur Rede, sondern zur Erzählung und die Hälften sind auf Kosten der Natur des Epodenmafses, durch Trennung der längeren von der kürzeren Zeile gleich gemacht. Das genügt hoffentlich! Das ist nochmals schweres Geschütz!

Epoden.

Oder soll ich zuletzt an das Kräutlein „Rührmichnichtan“ herantreten, an das *Carmen saeculare*? Die grofse Literatur schreckt und Kiefslings These dazu, dafs für die Aufteilung an Chor und Halbchöre jeder Anhaltspunkt fehle, dafs nicht einmal die 9. Strophe zu solcher Annahme zwinge. Aber die Tatsache der annähernden Hälften (9 : 10) gibt zu denken und noch mehr die zweite Tatsache, dafs nach Abrechnung der zwei Eingangsstrophen und der Schufsstrophe, die zweifellos vom Gesamtchor zu singen waren, der Rest genaue Halbierung gestattet. Allerdings mufs, wenn die 9. Strophe nun doch zwischen Knaben und Mädchen geteilt wird — Halbstrophen können uns nicht mehr überraschen —, dem Gesamtchor mindestens noch eine 4. Strophe zufallen, und ich habe tatsächlich auch nie gezweifelt, dafs der Hinweis auf die nächste Säkularfeier, also Strophe 6, von diesem gesungen wurde; nach Abstrich des Präludiums 1, 2 ist dies die genaue Mitte der ersten Hälfte. Der Sache nach ist klar, dafs die Knaben dem Sol zurufen müssen, um die Gröfse Roms (3), die Mädchen aber, ihrer Art entsprechend, zweimal so lang der Ilithyia-Lucina um den Segen der Ehe und der neuen Ehegesetze, dafs wiederum die Knaben an den Orakelgott, an das Schicksal, die Mädchen an die „fruchtbare Erde“ sich wenden müssen, den Apollo also und Luna. Nun ist das Bild der ersten Hälfte:

Carm. saec.

1. in Ziffern: 2 | (1+2) (1+1+1) 1, drei Dreiergruppen,

2. den Chören nach: Ch Ch | K M M | Ch K M | KM.
(Ch = 3, K = 2½, M = 3½.)

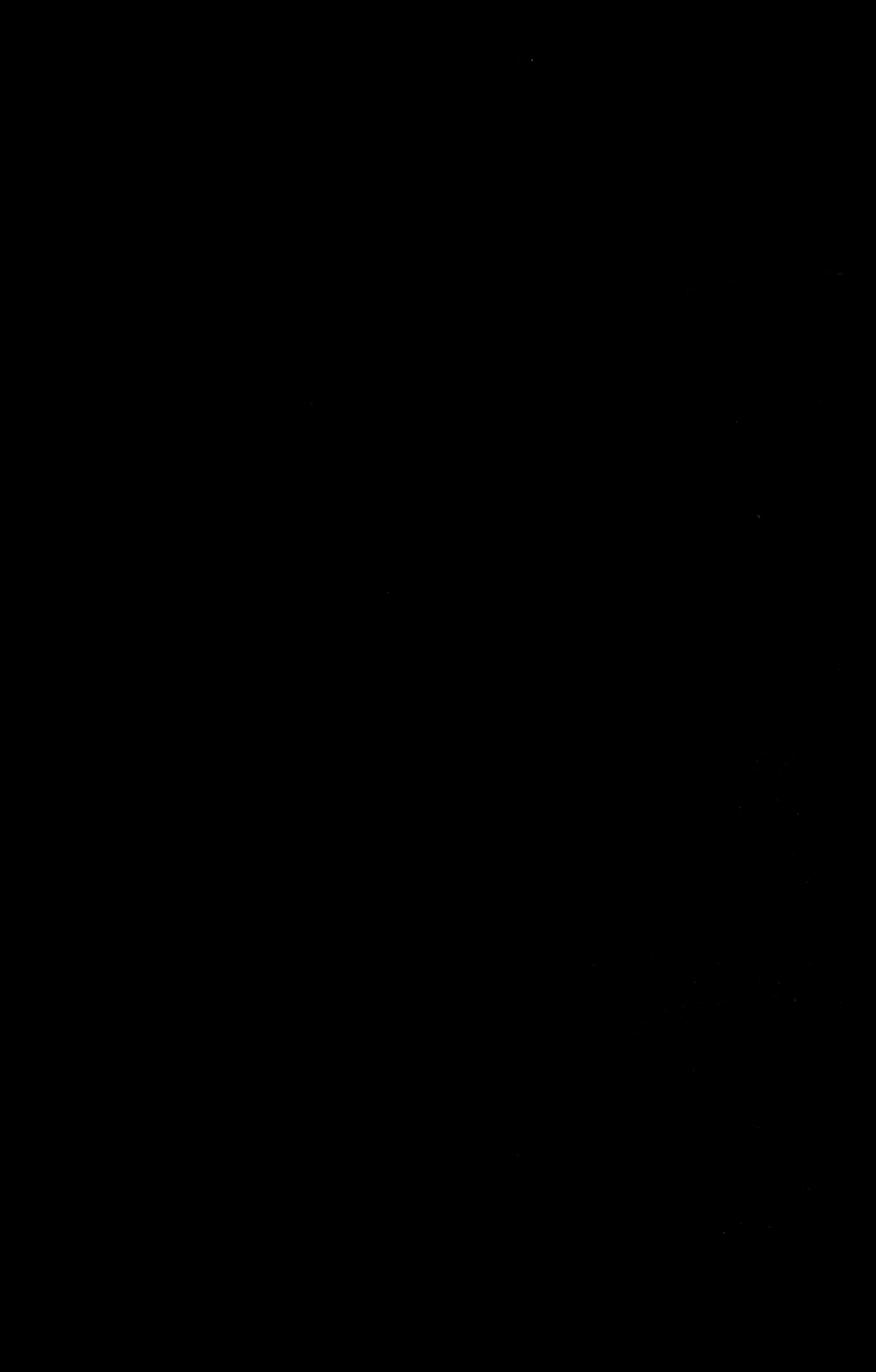
In der zweiten Hälfte sind nach Abstrich der eigenartigen schwer singbaren Schlufsstrophe Zuteilung und Gruppierung der sechs Strophen 13—18 dem ersten Blicke einleuchtend: die Bitte um Kriegsruhm und Weltmacht (13, 14) fällt ebenso notwendig den Knaben zu wie der Grufs an Fides und Pax und Gefolge (15) den Mädchen und wiederum, zum Eingange zurückbiegend, das Gebet an den Phoebus Palatinus (16, 17) den Knaben, das kürzere an die Diana Aventina den Mädchen. Entstehen somit zwei glatte gleiche Dreiergruppen, dann müssen auch die drei Strophen 10—12 (das Gebet an die *di*) als solche aufgefafst werden und ihrerseits den Ausgleich der Summen bringen; da ferner die kriegerische 10. Strophe auf die Knaben weist (vgl. *turmae*!), die friedliche 12. auf die Mädchen (vgl. *proles*!), so mag die 11. durch blofse Konjektur ebenfalls den Mädchen überlassen werden. Das Ergebnis ist:

1. in Ziffern: (1+2) (2+1) (2+1), genau der ersten Hälfte entsprechend,
2. den Chören nach: K M M | K K M | K K M ‖ Ch.
(Ch = 1, K = 5, M = 4.)

Summe: Chor 4 (5), Knaben 7 (½), Mädchen 7 (½).

Und mit dieser kühnen Vermutung, ohne eingehendere Beweisversuche, will ich schliefsen, damit die Kritik doch behaupten kann, alles, was ich gegeben, sei ein Spiel der Phantasie. So sagt mir Augur Apollo!

Druck von Friedrich Andreas Perthes, Aktiengesellschaft, Gotha.



Druck von Friedrich Andreas Perthes, Aktiengesellschaft, Gotha.

